

فلاح وعزيز زور

# موروث لوجيا الحكاية الخرافية

ترجمة وتقديم

أبو بكر أحمد باقار  
أحمد عبد الرحمن نصر



دوت  
مكتبة التراث الأدبي  
ANTHRAKY CATHOLIC LIBRARY

# نور فلول جبال الحكاية الخرافية

تأليف  
فلاديمير زور

ترجمة وتقديم  
أبو بكر أحمد باقادر أحمد عبد الرحيم نصر



كتاب

الطبعة الأولى

١٩٨٩ - ١٤٠٩ هـ

الناشر: دار النشر في بغداد

٥٦

### عنوان الكتاب المترجم باللغة الانجليزية :

*Vladimir Propp, Morphology of the Folktale, 2nd ed., revised and edited with a preface by Louis A. Wagner. New Introduction by Alan Dundes. American Folklore Society. Bibliographical and Special Series 9. Austin and London: University of Texas Press, 1968.*



فلاديمير بروب

## تصدير

هذه ترجمة عربية لكتاب فلاديمير بروب المعروف باسم مورفولوجيا الحكاية الشعبية . وقد قمنا بالترجمة عن الطبعة الإنجليزية الثانية للكتاب والتي قامت بطباعتها مطبعة جامعة تكساس - أوستن عام ١٩٦٨ وقدم لها الآن دندز .

فضلنا أن نجعل عنوان الكتاب «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» وهو العنوان الأصلي لمخطوطة الكتاب التي سلمها بروب للناسر الروسي الأول . وقد القى بروب باللائمة على الناسر الذي غير العنوان لجعل الكتاب أكثر جاذبية . لقد رأينا أن نصحح الخطأ بدلاً من التماذي فيه وأن نضرب عرض الحائط بالمقولة المشهورة «خطأ شائع خير من صواب مهجور» .

وقد أهملنا في الترجمة الهوامش التي ينتهي بها كل فصل والتي في هامش الصفحات لاتصال أكثرها بتفاصيل دقيقة خاصة في معظمها بتصحيح أرقام الحكايات التي أخذها بروب ليحللها من مجموعة افناسيف ، لتتمشى مع الأرقام الجديدة لها في الطبعة الخامسة والسادسة لتلك المجموعة ، كما أنها خاصة بتصحيح تفاصيل صغيرة في الحكايات نفسها إذ يبدو أن بروب في زحمة المادة واستخراج الأشكال المختلفة لكل وظيفة كان يخطيء أحياناً في هذه التفاصيل . كما حذفنا من الترجمة أيضاً الجزء الأول من الملحق الثالث وهو عبارة عن جدول فيه تحليل بالرموز لست وأربعين حكاية يعطي بروب في أوله رقم الحكاية ثم عدد حركاتها ووظائف كل حركة .

وقد أضفنا للكتاب العبارات التي أخذها بروب من أعمال جوته وصدر بها بعض فصول الكتاب في الطبعة الروسية الأولى . وكان بروب قد لام مترجم الكتاب إلى اللغة الانجليزية لحذفه العبارات . كذلك أضفنا للكتاب أربعة ملحقات أولها مقال لبروب حول التحولات في الحكاية الخرافية لاتصاله الوثيق بموضوع الكتاب ، وثانيها نقد ليفي استراوس للكتاب وثالثها مقال لبروب يرد فيه على ليفي استراوس ورابعها تعليق ليفي استراوس على رد بروب . ولقد حرصنا على إضافة الملحقات الثلاثة الأخيرة للربط يجري بين الشكلية *formalism* والبنوية *Structuralism* ويتضح من المقالين مالهما من صلات ومابينهما من اختلافات .

ظهرت ترجمة عربية لهذا الكتاب في المغرب قام بها د . ابراهيم الخطيب بعنوان مورفولوجية الخرافة عن الشركة المغربية للنashرين المتحددين ، في الدار البيضاء ١٩٨٦ ولعل سوء توزيع الكتاب العربي سبب كاف لنشر ترجمتين غير مختلفتين للكتاب : واحدة في المغرب وأخرى في المشرق . ولكن رغم هذا نرى أن اختلاف الترجمتين لنفس العمل يبرر نشرهما . فقد ظهرت مثلا ترجمتان فرنسيتان لهذا الكتاب في نفس العام (١٩٧٠) . كانت الأولى عبارة عن طبعة ثانية لترجمة نشرت في عام ١٩٦٥ واعتمدت على الطبعة الروسية الأولى بينما اعتمدت الترجمة الثانية على الطبعة الروسية الثانية .

لقد قمنا بترجمة النص الإنجليزي (١٩٦٨) المعتمد على الطبعة الروسية الأولى وترجم د . الخطيب النص الفرنسي (١٩٧٠) الذي اعتمد على الطبعة الروسية الثانية . وسوف نوضح فيما يلي الفرق بين الترجمتين .

أولا : نبدأ بالعنوان . ترجم د . الخطيب عنوان الكتاب

بـ **مورفولوجية الخرافة** باعتبار «أن الخرافة في ذاتها تنطوي على معنى العجيب والمستملح من القصص ، وأنها ، لذلك ، يمكن أن تحلل ، اصطلاحاً ، محل (الحكاية برمتها)» (ص ١٢) . وفي رأينا أن اختيار كلمة (خرافة) اختيار غير موفق لأنها كلمة عريضة تشمل الحديث العجيب المستملح حكاية كان أم غيرها . إضافة لذلك فإن د . الخطيب يستعملها لتشمل كل أنواع القصص الشعبي مع أن الكتاب يحلل حكايات تعرف في الإنجليزية بـ (Fairy Tales) وقد جاءت ما بين الرقمين ٣٠٠ - ٧٤٩ في فهرس آرت وطموسون **طرق الحكايات الشعبية** فهي إذن حكايات ولكنها من نوع معين .

لقد لام بروب الناشر الروسي لأنه تصرف في عنوان الكتاب مما أدى لسوء فهم ما أراده هو . وخير لنا أن نلتزم بالعنوان الذي وضعه بروب نفسه لمؤلفه وهذا ما فعلناه حين جعلنا العنوان «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» .

**ثانياً :** يمهّد د . الخطيب لترجمته بـ (مدخل) من خمس صفحات يلخص فيها - بعد مقدمة من فقرة مكونة من أحد عشر سطراً - الفكرة الرئيسية أو ما أسماه هو «هيكلاً مختصراً» للكتاب ويتبع التلخيص بمقارنة بين «الشكلانية» و «البنائية» ويعلق على مدى إمكانية تطبيق منهج بروب على القصص الأدبي مركّزاً على ملاحظات تشاطمان (Chatman) .

هذا المدخل - في رأينا - ينحصر في أدبياً (فدكتور الخطيب استاذ جامعي في الأدب وناقد أدبي) في حين أن التمهيد الذي صدرنا به ترجمتنا ذو طابع فولكلوري ذلك لأن الكتاب في أساسه بحث في الفولكلور .

كذلك ، لا يكتفي تمهيدنا بتلخيص الكتاب فقط وإنما يضعه في إطاره الفكري والتاريخي فهو - بعد ذكر حياة المؤلف

الأكاديمية وشخصيته - يتطرق إلى المدرسة الشكلية (ولفظ الشكلية *Formalism* عندنا خير من «الشكلانية» الذي اختاره د. الخطيب) وأهم مبادئها وماتعرضت له في الاتحاد السوفييتي ، وأهم مؤلفات بروب الأخرى وصلتها بالمؤلف المترجم وتأثير هذا المؤلف في أمريكا وأوروبا ثم الاتحاد السوفييتي فيما بعد ، ومحاولات تطوير منهج بروب ، وما تعرض له الكتاب من نقد ، ثم محاولات التحليل البنيوي قبل ظهور الكتاب وما إذا كان بروب قد اطلع على تلك المحاولات . ويفرد التمهيد جزءاً لتأثير الكتاب في الدراسات الفلولوجورية العربية .

وبدلاً عن مقارنة بين الشكلية والبنيوية في إيجاز فضلنا أن نضيف مع الترجمة كملحقات مقالاً لكلودي ليفي استراوس ، ومقالاً يرد فيه بروب على ما أثاره ليفي استراوس ، وتعليقاً للآخر على الرد . ومنها كلها يتضح ما للشكلية والبنيوية من صلات وما بينهما من اختلافات .

أما مقال بروب حول «تحولات الحكاية الخرافية» فقد تنبهنا له . كما تنبهنا للعبارات التي أخذها بروب عن جوته وصدر بها بعض فصول الكتاب . وكلها - المقال والعبارات - غير موجودين في النص الإنجليزي الذي ترجمناه ولكننا أضفناها لأهميتها .  
ثالثاً : يقول ناشر كتاب د. الخطيب في كلمة له إن الترجمة الأولى والثانية لكتاب بروب إلى الإنجليزية واللتين ظهرتتا في عام ١٩٥٨ و ١٩٦٨ على التوالي ، اعتمدتا على الطبعة الروسية الأولى ، وأن د. الخطيب ترجم النص الفرنسي الذي اعتمد على الطبعة الروسية الثانية (١٩٧٠) وهي طبعة «تصحح الأخطاء العديدة المتصلة بالوقائع وكذا الأخطاء التقنية التي تميزت بها



الطبعة الأولى ، كما تقوم باستيفاء العرض في عدد من النقاط الهامة ، (ص ١٢) . هنا نلاحظ :

١ - أن الناشر لا يوضح الأخطاء العديدة المتصلة بالوقائع ولا النقاط الهامة التي تم فيها استيفاء العرض . ولكننا نجد في مقدمة الطبعة الروسية . (انظر ص ١٨ في ترجمة د . الخطيب) « أن الطبعة الثانية تختلف عن الأولى بعدد معين من التصويبات الصغيرة ويعرض مفصل أكثر لبعض الأقسام . لقد حذفت الإحالات الببليوغرافية غير الكافية وكذا تلك التي تقادم عليها العهد . أما الإحالات إلى متن افناسييف في طبعته السابقة على الثورة فقد أعيد نسخها ، وهي تحيل حالياً على الطبعة السوفياتية » .

لقد قارنا ترجمة د . الخطيب بالنص الإنجليزي الذي ترجمناه فلم نجد العرض المفصل لبعض الأقسام الذي أشارت إليه الطبعة ماعدا أربعة أسطر في الفصل الأول (ص ١٩) تبدأ بكلمة (كما) في السطر السابع إلى كلمة (المضبوطة) في السطر السابع ، وبعض إضافات صغيرة هنا وهناك لاتغير الأفكار المطروحة .

لقد طبعت الطبعة الثانية الإنجليزية (١٩٦٨) ، والتي اعتمدنا ترجمتها ، مرات عديدة كان آخرها الطبعة السابعة التي ظهرت في عام ١٩٧٩ ولو كانت الإضافات في الطبعة الروسية الثانية ذات أهمية كبيرة لتنبيه لها الهيئتان العلميتان (جمعية الفولكلور الأمريكية ولجنة البحوث المركزية في الانتروبولوجيا والفولكلور واللغويات - جامعة انديانا) اللتان تولتا ترجمة ونشر الكتاب . إضافة لذلك فإن طبعة ١٩٦٨ م صوبت كثيراً من الإحالات إلى مجموعة افناسييف القصصية

(راجع مقدمتها ص . IX) بالرجوع إلى الطبعة الخامسة والسادسة منه ١٩٥٧ أي بعد الثورة الروسية .

ولقد راجعنا الإحالات الببليوغرافية غير الكافية وكذا التي تقدم عليها العهد - كما تقول الطبعة الروسية الثانية - في الترجمة الإنجليزية التي اعتمدنا عليها ولم نجد سببا مقنعا لحذفها خاصة والتوثيق العلمي من أهم خطوات البحث العلمي .

أما الملحق الثالث الذي حذف من الطبعة الروسية الثانية والفرنسية ١٩٧٠ وبالتالي في ترجمة د . الخطيب فقد أبقينا على نصفه الذي يحل قصصا إضافية حسب المنهج .

رابعا : يقول د . الخطيب إنه استأنس بالترجمة الإنجليزية والاسبانية في استيعاب بعض المصطلحات من خلال المقارنة وهكذا وضع في نهاية الكتاب معجما قسمه إلى قسمين : يتألف القسم الأول من أهم المصطلحات التي اعتمدها بروب في تحليله ، إضافة إلى مصطلحات الأنواع . ويضم الثاني الوظائف الاحدى والثلاثين مع مايقابلها في اللغة الفرنسية . واستعمل الرموز التي استعملها بروب إلا إنه غير وضعية تسلسلها فأصبحت تقرأ من اليمين إلى اليسار كما في اللغة العربية .

نبدأ بالنقطة الأخيرة فنقول إن وضعية تسلسل الرموز عندنا لم تتغير لأنها تقرأ أساسا من اليسار إلى اليمين وعدسة العين تتحول تلقائيا إلى اليسار لقراءة الرموز والتي أبقينا عليها كما هي . وهذه على كل حال نقطة جانبية .

أما مسألة المصطلحات فهي في رأينا مسألة مهمة توضح اختلاف الترجمتين في عدة نقاط . فالمعروف أن الفولكلوريين العرب لم يتفقوا جميعهم على استخدام مصطلحات عربية في

(الجزئي القصصي . وجمعها : الجزئيات القصصية) . ولهذا فإن ترجمة ما جاء عن محاولة فيسيلوفسكي في التصنيف ( انظر ص ٢٧ - ٢٩ ) . و ترجمة كل نص ترد فيه هذه الكلمة تؤدي إلى فهم مغاير تماما .

وظهر الفصل الاول من كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية مترجماً ومنشوراً بمقدمة قصيرة في مجلة الفنون الشعبية \* القاهرية وذكر المترجمان ان لهما ترجمة كاملة للكتاب وان تأجيل نشرها يرجع الى انهما سمعا مرة عن ترجمة ظهرت في المشرق العربي وأخرى في مغربه ، وبحسنا طويلا عن كل منهما فلم نعثر على ما يجزم بوجود أى منهما ، ويبدو انهما - رغم البحث الطويل - لم يعثرا على ترجمة دكتور الخطيب .

ما كان لكتابنا هذا ان يظهر بهذه الصورة لولا معاونة اخوة لم يضمنوا علينا بأرائهم وتعليقاتهم نخص منهم بالذكر الاستاذ الدكتور سيد حامد حريز والاستاذ الدكتور عبدالله الغدامي والاستاذ الدكتور حسن الشامى والدكتور عبدالله على ابراهيم والاستاذ الصادق محمد سليمان .. فلهم منا جميعا الشكر . والشكر كذلك للأخ هاشم عوض الذي قام بترجمة معلومات عن بروب من اللغة الروسية إلى اللغة العربية ، كما نشكر الاستاذ حسين محمد بافقيه على مراجعته أصول الترجمة .

بكر أحمد بالقادر / أحمد عبد الرحيم نصر

جدة الخرطوم

١٤٠٩ هـ

(\*) الفنون الشعبية . ٢٠ . يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٧ . ص ٣٦ - ٤٥ .  
والترجمة لعبد الحميد جونس وسهير فهمي .

## تقديم

عندما ترجم كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية إلى اللغة الانجليزية لأول مرة في عام ١٩٥٨ أحدث ثورة في الدراسات الفولكلورية . ولا يزال حتى اليوم يثير كثيرا من الاسئلة التي تسترعى انتباه الفولكلوريين . ولايكاد يخلو بحث حول البنيوية من الاشارة اليه والاشادة به . وقد وصف بأنه من أعظم إنجازات بروب ووصف بروب نفسه بأنه أميز دارس للفولكلور الروسي في العالم .

ولد فلاديمير ياكوفليفيس بروب (١٧ أبريل ١٨٩٥ - ٢٢ أغسطس ١٩٧٢) في مدينة بيترسبيرج في عائلة تنحدر من أصول المانية . والتحق بجامعة بتروقراد (لينينقراد) في سنة ١٩١٢ وتخرج فيها بعد خمس سنوات بدرجة في علم فقه اللغة الالمانية واللغة الروسية وعمل بالتدريس في المدارس الثانوية كمدرس لهاتين اللغتين كما عمل بعد ذلك ولفترة قصيرة مدرسا لنفس اللغتين في عدة معاهد فنية في لينينقراد ، متعاوناً في نفس الوقت مع الكثير من مراكز البحث العلمي كأكاديمية العلوم والجمعية الجغرافية الروسية ومعهد تاريخ الفن . وفي عام ١٩٢٢ انضم إلى هيئة التدريس بقسم تاريخ فقه اللغات (الرومانو - المانية) وحاضر في نفس الوقت في شعبة الفولكلور . وبعد عام ١٩٢٨ ركز بروب على الفولكلور ودافع عن أطروحته لنيل الدكتوراه في العلوم في عام ١٩٢٨ وكانت بعنوان «أصل *gensis* الحكاية الخرافية» غير أن الرسالة لم تنشر بسبب

ظروف الحرب . ثم أصبح محاضرا في نفس المادة . وبعد وفاة  
 بروفسير ازادوفسكى Azadovskij شغل بروب كرسى الاستاذية  
 واستمر رئيسا لقسم الفولكلور إلى ان ضم القسم لاسباب  
 نظرية وتنظيمية لقسم الأدب الروسى . ولبروب الفضل في  
 تدريب جيل من المتخصصين في علم الفولكلور صار بعضهم  
 فيما بعد علماء مرموقين في كثير من مراكز البحوث في داخل  
 الاتحاد السوفيتي وخارجه<sup>(١)</sup> .

وكان لبروب قدرة فائقة في تشكيل القضايا الفولكلورية  
 الشائكة في صيغ سهلة وتقديمها بطريقة تدل على ملكاته الممتازة  
 كمعلم ، وهي ملكات شهد بها واثنى عليها الكثيرون . وكان  
 بروب ودودا عطوفا لايتوانى عن تقديم المساعدة للطلاب  
 والباحثين<sup>(٢)</sup> . ولكنه كان متحفظا فليس هناك دعاية أو نكتة في  
 كل منشوراته بما في ذلك كتابه حول الضحك والكوميديا الذي  
 كتبه بنفس أسلوب مورفولوجيا الحكاية الشعبية<sup>(٣)</sup> . والذي  
 وصفه أكثر من دارس بأنه «صعب القراءة»<sup>(٤)</sup> .

لبروب مؤلفات قليلة ولكنها ، رغم قلتها ، ذات أهمية قصوى  
 وتتميز بكمالية بنيتها وترابطها الداخلي . فهي إذن ليست

Vladimir Propp, *Theory and History of Folklore*, Trans. Arlene Y. Martin and ...  
 Richard P. Martin, Ed. with an Intro. and Notes by Anatoly Liberman (Manchester:  
 Manchester University Press, 1984). Intro. P. ix.

ونقل كذلك الموسوعة السوفيتية الكبرى . الطبعة الثالثة . المجلد رقم ٢١ . (تحت  
 فلاديمير بروب) . وانظروا .

Isidor Levin, "Vladimir Propp: An Evaluation on His Seventieth Birthday," *Journal*  
*of the Folklore Institute*, IV (1967), P. 32, 33

٢ نفسه . ص

Vladimir Propp. *Op. Cit.*, Intro. by Liberman, p. xviii. ...  
 Archer Taylor, "The Biographical Pattern in Traditional Narrative" *Journal of ...*  
*the Folklore Institute* (Indiana University) 1. (1964) p. 127 footnote 22.

اعمالا ذات صفة عابرة أو وليدة الصدفة وإنما كُرست كلها باستثناء القليل منها لقضايا نظرية فولكلورية . وتمثل محور هذه المؤلفات خمسة كتب تتركز حولها العديد من المقالات التي يمكن اعتبارها - حسب لوائح نشرها - إما استهلاكات لها أو إضافات إليها . والكتب هي :

١ - مورفولوجيا الحكاية الشعبية (١٩٢٨)

٢ - الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية (١٩٤٦)

٣ - الملحمة البطولية الشعبية الروسية (١٩٥٥)

٤ - الاحتفالات الزراعية الروسية (١٩٦٣)

٥ - قضايا الضحك والكوميديا (١٩٧٦)

أما مقالاته فمنها «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» (١٩٢٨) ويبدو أنه تلخيص للأفكار التي توسع فيها في الكتاب الأول ومنها كذلك «التحولات في الحكاية الخرافية» (١٩٢٨) وهو إضافة لنفس الكتاب وكان من المفروض أن يكون فصلا فيه . وله كذلك «حول مسألة أصل الحكاية الخرافية» (١٩٣٤) ، «بيت الرجال في الحكاية الخرافية» (١٩٣٩) ، «الضحك الطقسي في الفولكلور» (١٩٣٩) ، «طبيعة الفولكلور» (١٩٤٦) ، «المراحل الأساسية للملحمة الروسية البطولية» (١٩٥٧) ، «حول الأغنية الشعبية Lyric الروسية» (١٩٦١) ، «الفولكلور والواقع» (١٩٦٣) ، «مبادئ تصنيف الأجناس الفولكلورية» (١٩٦٤) وغيرها . كما حرر مجموعة الحكايات التي جمعها أفناسيف وهي تعادل في روسيا مجموعة الأخوين جريم في ألمانيا . وقد اختار بروب عددا من الحكايات الخرافية (الحكاية رقم ٥٠ وحتى الحكاية رقم ١٥٠) من هذه المجموعة وبنى على

الأساسي ليس الأدب في مجمله وإنما ما يجعل العمل الأدبي «أدباء»<sup>(٦)</sup> فمن المخاطرة أن نخرج بنتائج اجتماعية أو نفسية من العمل الأدبي قبل فحص الخصائص البنيوية لهذا العمل فحسباً دقيقاً ، فما يبدو على السطح انعكاساً للواقع يصبح عن قرب صيغة جمالية مفروضة من أعلى على هذا الواقع وأن غاية أية شريحة من الحياة تجد التعبير في الفن هي دائماً انحراف لتقليد أو عادة متبعة ومهمة الناقد الأدبي هي تحديد زاوية هذا الانحراف . ولهذا فالوصف البنيوي لابد أن يسبق دراسة الأصل . وفي هذا يقول إيخينباوم *Ejzenbaum* ، أحد رواد هذه المدرسة : «يوصف منهجنا عادة بكلمة (شكلي) وأنا أفضل أن أسميه (مورفولوجي) لأميزه عن المناهج الأخرى كالمناهج النفسية والمناهج الاجتماعية .. الخ»<sup>(٧)</sup> . وبإهمال الشكليات للعوامل الاجتماعية النفسية التي أنتجت الأدب تركّز اهتمامها على الملامح المميزة للأدب . ففي الشعر اهتمت باللغة الشعرية وبالوزن والقافية والصور والأخيلة الشعرية . وفي القصة ، شفاهية أو مكتوبة ، ركزت على البناء التركيبي والعقدة . فالشاعر مثلاً لا يخلق الأخيلة فهي موجودة في الحياة اليومية ولكن عليه أن يعيد استذكارها ، فهو يجرد نفسه من الروتين والعادة اليومية ويستعمل هذه الأخيلة والصور بطريقة تعيد إليها شبابها ونضارتها . بمعنى آخر ، عليه أن يعيد اكتشاف الأشياء المذهلة ، التي تحيط بنا والتي تسجلها حواسنا

---

Victor Erlich, *Russian Formalism: History and Doctrine* (Third Edition, New ... Haven and London: Yale University Press, (1965), p. 171.

ميكانيكيا ، بطريقة تدهشنا جميعا .<sup>(٨)</sup> أما في القصة ، فقد أدى إهمال الجوانب الاجتماعية والنفسية إلى الاهتمام بـ (الحبكة أو العقدة / *plot*) وهي عنصر من عناصر الشكل . وقد ميز الشكليون مابين (الفابيو لا) و (الحبكة) . فـ (الفابيو لا) هي المادة الأساسية أما (الحبكة) فهي البنية التركيبية وبمعنى آخر القصة كما تحكى فعلا أو الطريقة التي تربطها أحداث القصة بعضها ببعض . وبكلمة أخرى هي البنية الجمالية للقصة . ولهذا فإن الفابيو لا ، أو المادة الخام للقصة ، يجب أن تبني داخل الحبكة . ولهذا ، أيضا ، يصبح (للشخصية) في القصة دور متواضع جدا فهي ثانوية (للحبكة) أو مجرد ناتج جانبي لبنية القصة وبهذا فهي حقيقة بديوية أكثر منها نفسية أو اجتماعية .<sup>(٩)</sup> وفي القصة الشعبية فإن البطل مجرد أداة للعقد أو الحبكة والتي هي أكثر تأثيرا كلما بعدت المسافة بينها وبين الجمهور مكانا وزمانا .<sup>(١٠)</sup> وحذرت المدرسة من التفسير الحرفي للحكاية الشعبية ، فاغتصاب العرائس في الحكايات الشعبية الإغريقية لا يعنى أن ذلك كان حدثا يوميا .<sup>(١١)</sup>

ازدهرت أفكار المدرسة الشكلية وأصبحت ذات تأثير كبير على النقد الأدبي في السنوات الأولى للثورة الروسية التي انقلبت فيما بعد على الشكلية وحظرتها . وينبغي ألا نمتلكنا الدهشة لازدهارها آنذاك فقد كانت الثورة مشغولة في سنواتها الأولى

٨ - نفسه ، ص ١٧٩ .

٩ - نفسه ، ص ٢٤ .

١٠ - نفسه ، ص ٢٤١ .

١١ - نفسه ، ص ٢٠٤ .



بتثبيت أقدامها ، ويقضايا أخرى أهم كثيرا من القضايا  
الادبية. (١٢)

كانت الشكلية بمبادئها التي تفصل بين الأدب والمجتمع  
وإنكارها لأي ارتباط بينهما تحديا خطيرا (للمادية التاريخية)  
التي يعتنقها النقاد السوفييت الملتزمون والتي يعتبرونها المنهج  
الحقيقي الوحيد لدراسة الأدب والجدير بالعهد الثوري الذي  
ينظر للأدب كسلاح في الصراع الطبقي ويركز على محتوى  
العمل الأدبي لاشكله .

في السنوات الأولى للثورة تجاهل معظم النقاد الماركسيين -  
اللينين المدرسة الشكلية وقللوا من شأنها ووصفوها بالفاظ  
تدل على الاستخفاف والازدراء . فالشكليون في رأي كوجان  
P.S. Kogan مثلا ، فقراء المنهج ، سذج ، وذوو نظرة ضيقة  
للأدب ، وغير مرتبطين بواقعهم وزمانهم (١٣) .

وقد اتضح فيما بعد لهؤلاء النقاد أن تحدي المدرسة  
الشكلية يستاهل معركة أساسية . وبدأت هذه المعركة ضدها  
في عامي ١٩٢٤ و ١٩٢٥ حين وُضعت افتراضاتها المنهجية  
تحت المجهر. (١٤) أفرد تروتسكي Trocki فصلا كاملا للمدرسة  
الشكلية في كتاب الأدب والثورة ، بادئا بذلك الحملة ضد  
الابويواز . ورغم هجومه على المدرسة إلا أنه لم يتخذ منها موقفا  
عدائيا ويرفضها كلية . فهو يرى أن تركيز المدرسة في النقد

Lemon, Op. Cit. p. XV. - ١٢

Ertlich, Op. Cit. p. 99, 100. - ١٣

١٤ - نفسه ، ص ١٠٠

الأدبي على الخواص الفنية للشكل الأدبي يسهل كثيرا عمل المؤرخ الأدبي ، وأنه عبارة عن مرحلة مبدئية للبحث الأدبي ولكنه ليس كل شيء .<sup>(١٥)</sup>

واتخذ بوخارين Bukharin ، وهو من المنظرين لسياسة الحزب حول الأدب ، موقفا شبيها بموقف تروتسكي . وعنده أن كل مايقوم به الشكليون هو جمع ثبوت بالطرق الشعرية الفردية وهذه خطوة مقبولة لتحليل أوسع غير أن اعتبار هذا الثبوت تحليليا فأمر غير مقبول إطلاقا . فالثبوت رغم فائدته - يظل ثبوتا وليس علما حقيقيا .<sup>(١٦)</sup>

وإذا كان تروتسكي وبوخارين متسامحين في هجومهما ، فإن النقاد الماركسيين - اللينينيين رفضوا الشكلية رفضا باتا وذلك في ندوة عقدتها مجلة الصحافة والثورة الأدبية . ووصفوا قادة المدرسة بالعقم والجهل ورأوا في المدرسة نفسها ظاهرة اجتماعية (رجعية) برجوازية وتحريف للواقعية الاشتراكية . ولهذا فهي جسم غريب في المجتمع السوفيتي يجب بتره واستئصاله .<sup>(١٧)</sup>

وأجبر رفض معظم المنظرين الماركسيين للشكلية ونقدهم المتواصل لها ، أجبر أنصار هذه المدرسة على توضيح موقفهم المنهجي وجعلهم يعترفون بقصوره ونبيهم إلى إعادة النظر في إنكارهم تأثير المجتمع على الأدب لأن الأدب لا يمكن أن ينتج في فراغ . وهي نقطة كان معارضو الشكلية محقين فيها وحاول أنصار المدرسة أخذها في الاعتبار ولكن محاولاتهم كانت تلاقى

---

١٥ - نفسه ، ص ١٠٠ .

١٦ - نفسه ، ص ١٠٤ .

١٧ - نفسه ، ص ١٠٧ .

دائما بالرفض والهجوم لأنها حسب رأي المعارضين كانت مستمدة من الشككية كما أن هذه المحاولات أدت إلى أزمة في المدرسة نفسها مما عاق نمو أفكارها في هذا الجانب. (١٨)

ومن جانب آخر ، كان الوقت لتجربة المفاهيم غير الماركسية قد انتهى . فقد شهدت أواخر العشرينيات تطبيق الخطة الخمسية الأولى حول الأدب والنقد واعتبارهما خادمين «للبناء الاشتراكي» وأصبحت الرابطة الروسية للكتاب البروليتاريا مفوضة من قبل السلطة. (١٩)

وجد الشككيون أنفسهم هدفا لهجوم وحشي وكان الخيار الوحيد أمامهم هو الصمت أو الاعتراف صراحة بخطئهم .

ولم ينح بروب كعضو بارز في المدرسة الشككية من الهجوم . وقد وقع كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** باهتمامه ببنية الحكاية في نطاق التعريف الواسع للشككية لدى معارضيه .

وفي يوليو ١٩٤٧ نشر لازوتين Lazutin نقدا لاذعا لكتاب **الجذور التاريخية للحكاية الخرافية في الغازيطة الأدبية** اتهم فيه بروب بفصل أصل الفولكلور من تاريخه وبإعلاء شأن المثالية الشككية لأنه بدلا من أن يرجع الفولكلور إلى الواقع الموضوعي أستنتج صيغا قديمة من الصيغ الأكثر قدما . وبعدها نظم معهد الأنثوغرافيا التابع لأكاديمية العلوم اجتماعا جماهيريا لإدانة هذا الكتاب وكتب أخرى عديدة وصفت بأنها «غير وطنية» . (٢٠)

وفي أول أبريل ١٩٤٨ القى ديمنتف A.G. Dement'v حديثا

١٨ - نفسه . ص ١٢٥

١٩ - نفسه . ص ١٢٥

٢٠ - Vladimir Propp, Op. Cit., Intro By Liberman, P. Xlii. ...

في اجتماع عقد في جامعة لينينغراد قال في معرضه ان بروب «اتخذ لنفسه أساسا من أعمال الفولكلوريين والأثنوغرافيين الأجانب دون أن ينقدها ، وجرّد الحكاية الخرافية الروسية (العريضة جدا لدينا) من كل خصائصها الوطنية والأيدولوجية والفنية فأصبحت ليس فقط مثل الحكايات الخرافية للشعوب الأوروبية الأخرى بل مثل حكايات البولونيز الاستراليين .

لقد جعل بروب الحكاية الروسية تدمى حتى أبيضت وسلبها روحها ناهيك عن أنها فقدت - تحت قلمه - كل ملامحها التاريخية والطبقية لأنه أرجع كل أخيلتها وموتيفاتها إلى ما قبل التاريخ» .<sup>(٢١)</sup>

ولم يكن أمام بروب إلا الاعتراف بخطئه وبعدالة التهم التي وجهها له ديمنتف . وجاء في ردّ بروب مايلي :

«عندما كنت أكتب كتابي الأخير الجذور التاريخية للحكاية الخرافية ولما انتهيت منه كنت واثقا وسعيدا بأنني قد أبدعت عملا ماركسيا حقيقيا لأنني شرحت ظاهرة معنوية بالرجوع إلى الأساس الاجتماعي - الاقتصادي . ولكن خيبة الأمل جاءت بعد ذلك بقليل . فكتابي يفقد عنصرا أساسيا وهو الشعب . فقضية الشعب وإيدولوجيته وصراعه ليست مطروحة فيه بقدر كاف ، رغم أن بلينيسكي *Belinskij* ودوبروليوفوف *Dobrolyubov* وجوركي أصرّوا على مثل هذا المنهج . ومثل حواربي المنهج الأسطوري أرجعت الحكاية الخرافية إلى ما قبل التاريخ ، ومثل المدرسة التاريخية أهملت رسالة الحكاية الخرافية وتكوناتها الفنية وعاملتها على أنها مجرد وثيقة أثرية .

٢١ - نفسه . (مقتبس) ص ٢٧

ولم أنظر لنفسي كمقارن ولكني فسرت الحكاية الروسية في ضوء الأعمال الإبداعية لشعوب أخرى في مراحل متأخرة من الثقافة الانسانية . وهكذا فإنني لا أستطيع الرد على الذين انتقدوني واتهموني بالكوزموبوليتزم (العالمية) الضاره . وكل الاتهامات التي وجهها الى الرفيق ديمنتف Dement'v عادلة .

وليس هناك غير نتيجة واحدة : لابد أن نعمل ونعمل دون توقف . وإذا قطعنا الآن ولابد الروابط مع التقاليد التي تجرنا للخلف فإننا سنبدع أعمالا جديده بمعهدنا العظيم .<sup>(٢٢)</sup>

### وقال في رد لقال آخر :

(إنني أعتبر مقال «ضد الليبرالية البرجوازية في دراسة الادب» وثيقة مهمة تحدد مرحلة حاسمة في تطور علمنا (علم الفولكلور) ... إن علمنا الحديث (أعني الدراسات الفولكلورية بصفة رئيسية) متخلف وراء النمو المضطرب العام لبناننا الاشتراكي ويحزنني الاعتراف بهذه الحقيقة التي لا أستطيع أن أخفف من وقعها . نحن هنا متخلفون لأننا ، ضمن أسباب أخرى ، لم نستطع أن نقلع علمنا القديم من جذوره . فالتقاليد قوية وتجبرنا للخلف . إننا دائما لانتعبد على أعمال الديمقراطيين الثوريين العظام ولا على الأعمال الماركسية - اللينينية - الستالينية ولكن على العلماء البرجوازيين) .<sup>(٢٣)</sup>

وقد اقتنع المجلس الاكاديمي بإجابات العلماء «التائبين» بما فيهم بروب وعبر عن ذلك في قراره . أما بروب فقد بدأ يفقد

---

٢٢ - نفسه ، ص ١٧٧

٢٣ - نفسه . (مقتبس) ص ١٧٧ ، ١٧٨

كرامته ، وفي عام ١٩٤٩ أغشى عليه وهو يلقي محاضراته وحمل  
إلى المستشفى. (٢٤)

ويحاول عام ١٩٦٠ برهن بروب برهانا كاملا على إخلاصه  
للنظام السياسي وأصبح بعيداً عن الخطر . يتضح ذلك جليا في  
رده على ليفي استراوس ، الذي اتهمه بالشككية عندما انتقد  
كتاب مورفولوجيا الشككية الشعبية . فقد قال بروب مطمئناً  
إن الشككية لفظ لاعمى له . ويتضح أيضاً في اقتباساته  
المتكررة (في مؤلفاته التالية) من أعمال ماركس ولينين وانجلز .  
بل أنه اتهم الفولكلوريين الروس الذين أرجعوا الشعر الملحمي  
الروسي إلى الشعوب الشرقية حيناً وإلى البيزنطيين أو غرب  
أوروبا حيناً أخسر بنفس التهمة التي تعرض لها -  
الكوزموبوليتيزم (العالمية) - مشيراً بأن نوع المقارنات التي  
يجرونها «توحي بأن الشعب الروسي لم يبدع شيئاً وأنه في ثقافته  
تابع للشعوب الأخرى فقط» . (٢٥)

لكن من الخطأ أن نستنتج من كل ذلك أن قرارا بيروقراطيا  
يمكن أن يتسبب في موت مباديء نقدية ظلت في الساحة الأدبية  
خمس عشرة عاماً وأثرت في كثير من النقاد والباحثين . ولهذا لم  
تخل الدراسات السوفييتية - حتى وقت الهجوم على الشككية -  
من بعض أثارها في مجال اللغة الشعرية التاريخية والنظرية .  
لقد كان اسكلوفسكى محققاً عندما قال مفتخراً في عام ١٩٢٦  
«حتى وبينما تهاجم نظريتنا فإن مصطلحنا مستعمل على وجه

---

٢٤ - نفسه ، ص ١٧

٢٥ - نفسه ، ص ١٧٦ - ١٧٧

العموم وإباطيلنا تجد سبيلها بطريقة ما في كتب التاريخ الأدبي»<sup>(٢٦)</sup>

ولعل في كلمات أفيموف Efimov ما يكفي من تقويم عادل لدور هذه المدرسة : «إن إسهام المدرسة الشكلية للدراسات الأدبية يكمن في حقيقة أنها ركزت تركيزاً شديداً على القضايا الأساسية للدراسة الأدبية .. وعدلت مفهومنا للعمل الأدبي وحلته إلى أجزائه المكونه له ، وفتحت أفاقاً جديدة للبحث واغنت كثيراً معرفتنا للتكنولوجيا الأدبية ورفعت مستويات بحثنا الأدبية وتنظيرنا حول الأدب ، واثرت بمعنى ما في ازوابة (من أوروبا) دراساتنا الأدبية . «وهي» رغم كل عيوبها وعدم ثباتها على المبدأ ، فإن تراث مجموعتها المبرزه يبقى واحداً من المعالم الرئيسية للفكر النقدي الحديث»<sup>(٢٧)</sup>

في هذا الإطار التاريخي يرى الفولكلوريون الغربيون أن بروب لم يجد التقدير اللائق به كعالم فولكلوري وبالتالي لم تجد دراساته المهتمة بالشكلية مكانها في وطنه إلا بعد أن أصبح مشهوراً في الغرب بترجمة كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية إلى اللغة الإنجليزية وبالثورة الهائلة التي أحدثتها هذه الترجمة في مجرى الدراسات الفولكلورية . ويدللون على ذلك بالوثائق الروسية حول الهجوم على المدرسة الشكلية وردود بروب على الهجوم ثم اعترافه بخطئه وانصرافه عن الشكلية واهتمامه ، بعد عام ١٩٢٨ وحتى أواسط الستينيات ، بقضايا فولكلورية تتمشى والنظرية الماركسية - اللينينية . كما يشير

---

Erich, Op. Cit., p. 144. - ٢٦

٢٧ - نفسهُ ، ص ٢٨٦ .

هؤلاء النقاد إلى ظهور طبعه ثانية للكتاب بعد ظهور الترجمة الإنجليزية بثلاث سنوات وبعد الطبعة الروسية الأولى بأربعين سنة وإلى نشر أعماله في طبعات ثانية وإلى الاهتمام عموماً بأفكاره ومحاولة تطويرها . وقد تَوَجَّه هذا الاهتمام - باحتفال جامعة لينينغراد بعيد ميلاد بروب السبعيني في ١٩ أبريل ١٩٦٥. (٢٨)

ولكن الفولكلوريين الروس يرفضون هذا الرأي ويرجعون الأمر كله إلى الالتباس وسوء الفهم وربما سوء القصد والنية الناتجة عن وجهة النظر السياسية . يكتب أزيدور ليفين I. Levin، الذي زامل بروب لعقدين من الزمان حين احتفلت جامعة لينينغراد بعيد ميلاد الأخير :

« الشهرة في نهاية الأمر ليست إلا مجموعة من حالات سوء الفهم تتجمع حول اسم جديد . واسم بروب ليس جديداً وحالات سوء الفهم قد مضى عليها الزمن أيضاً . ومع ذلك فلا بد من توضيحها من أجل تاريخ علم الفولكلور لأن هذه الحالات لا تؤثر الآن على اسمه كاسم لأن بروب معروف عالمياً في ميدانه لكنها تؤثر على عمله وربما حتى على الدراسات الفولكلورية الروسية» (٢٩) ويدّعى ليفين أن مصير بروب ربما كان خارج الفولكلور إذا لم تكن دراساته البنيوية اليوم في توافق وانسجام مع الأدب والنظرية الماركسية اللتين تؤثران تأثيراً دائماً على البحوث الفولكلورية (٣٠)

Levin, Op. Cit., p. 33. - ٢٨

٢٩ - نفسه . ص ٢٢ .

٣٠ - نفسه . ص ٣٣ .



قلنا إن كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية كان نتاجا مباشرا للمدرسة التي عرفت بالشكلية أو الصورية . نعود الآن للكتاب ومؤلفات بروب الرئيسية الأخرى بعد أن وضعناها في إطارها الفكري والتأريخي . ونبدأ بعنوان الكتاب . فقد لاحظ تيلر أن مجموعة الحكايات المحطة ، باستثناء قلة منها ، حكايات خرافية ولعله كان يشير بذلك إلى عنوان الكتاب غير المطابق لواقع الحال .<sup>(٣١)</sup> وحاولت باحثة عربية تفسير ذلك بقولها : «ولما ترجم الكتاب إلى اللغة الإنجليزية بعد ذلك بثلاثين عاما على وجه التقريب ، ورأى الباحثون أن تحليله (تحليل بروب) ينطبق على أكبر قدر من القصص الشعبي الذي يروى في جميع أنحاء العالم ، فقد أصبح عنوان الكتاب مورفولوجية الحكايات الشعبية . وذلك أن اصطلاح *Folklore* في اللغة الإنجليزية أكثر عمومية من اصطلاح الحكاية الخرافية»<sup>(٣٢)</sup> ولكن هذا الاجتهاد الطيب من الباحثة أصبح (حقيقة) مقررة حين نقل عنها هذا التفسير بعض طلاب الدراسات العليا ، الذين اشرفت على رسائلهم التي نشرت فيما بعد .<sup>(٣٣)</sup> والحقيقة هي غير ذلك تماما . يحدثنا بروب أنه عندما سلّم المخطوطة للناسر الروسي كان عنوانها «مورفولوجيا الحكاية الشعبية»

Taylor, Op. Cit., p. 121, footnote 8... ٣١

وأبدى الآن دندز ملاحظة شبيهة بملاحظة تيلر وذلك في مقدمته للطبعة الثانية للكتاب بروب الذي قمنا هنا بترجمته .

٣٢ - نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية (القاهرة : دار الفكر العربي ، د . ت) ص ٢٥

٣٣ - عمر عبد الرحمن السريسي ، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني . الجزء الأول . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ وايشا : محمد طه سلفان الدويك القصص الشعبي في قطر . الجزء الأول ، الدوحة : مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، ١٩٨١

ليجعل الكتاب أكثر جاذبية . ولم يكن بروب نفسه راضيا عن هذا التغيير ولكن الناشر لم يلب رغبته . (٣١)

والفكرة الرئيسية للكتاب هي أن التنوع الهائل للتفاصيل في الحكايات الخرافية الروسية يمكن إرجاعه لحبكة واحدة وأن عناصر هذه الحبكة (وعدها واحد وثلاثون عنصرا) دائما واحدة ويتبع كل عنصر الآخر بنفس الترتيب . وقد أطلق بروب على هذا العنصر أو الوحدة التحليلية اسم (الوظيفة *function*) وعنده أن الوظيفة هي العنصر الوحيد الثابت في الحكاية الخرافية . أما العناصر الأخرى مثل شخوص الحكاية وغيرها فهي متغيرة ولكنه يرى وجوب اعتبار سبعة شخوص في الحكاية . وإذا كانت الحكاية «الأصل» التي نشأت عنها كل الحكايات لها واحد وثلاثون وظيفة فإنه ليس بالضرورة أن توجد كل هذه الوظائف ماعدا وظائف معينة في الحكاية . وإنما يختلف العدد الموجود من حكاية لأخرى فإذا ما حللنا الحكايات واستخرجنا وظائفها فإننا يمكننا عندئذ أن نصنفها حسب الوظائف الموجودة فيها .

ويعتبر بروب كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** مقدمة لكتابه الثاني **الجزور التاريخية للحكاية الخرافية** . فهما يمثلان عنده جزءين أو مجلدين لعمل واحد . حيث يبدأ الثاني مباشرة بعد الأول . ففي الكتاب الأول عرّف بروب الحكاية الخرافية من خلال العقدة وليس من خلال التركيب البنائي ، وأسس وحدة التركيب البنائي . وكان عليه أن يسأل بعد ذلك

---

٣١ - انظر رد بروب على ليفي استراوس الملحق بهذا الكتاب

عن سبب هذه الوحدة . والاجابة على السؤال هي موضوع الكتاب الثاني الذي طرح فيه بروب عشر اطروحات : الأولى منها عن تشكيل الحكايات الخرافية وحدة خاصة بها في إطار الحكايات الشعبية وإمكانية عزلها ودراستها والثانية والثالثة عن وجوب دراسة كل موتيفات الحكاية الخرافية في صلاتها بعضها البعض ، وفي صلاتها مع الشكل . ونلاحظ أن هذه الاطروحات الثلاث عبارة عن تلخيص لكتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية . أما الاطروحات السبع الباقية فهي حول وجوب وجود طريقة إنتاج الحكاية الخرافية في التاريخ ، ومقارنتها بالواقع التاريخي ، والبحث عن جذورها في المؤسسات الاجتماعية في الماضي ، ومقارنتها بالطقوس والعبادات ، ومقارنتها بأساطير الحضارات القديمة والمجتمعات البدائية ومجتمعات ما قبل المرحلة الطبقية ، واعتبار أشكال الفكر البدائي في دراسة أصول الحكاية الخرافية .<sup>(٢٥)</sup> وقد توصل بروب في دراسته إلى الصلة بين الحكاية الخرافية وطقوس التعميد (*initiation rites*) والطقوس الجنائزية (*funeral rites*) . فالحكاية الخرافية ككل شبيهة بمראה تنعكس فيها كل الطقوس . ولم يكن بروب بالفولكلوري الروسي الأول الذي يقول بهذه الاطروحة فقد سبقه . مثلاً ، كرانسكي *B.A. Karanskij* وتروبيتسكوي *E.N. Trubetzkoy* ولكنهم لم يتوسعوا في هذه الاطروحة ويفصلوا فيها كما فعل بروب في هذا الكتاب .<sup>(٢٦)</sup>

ويقدم بروب لفصول كتابه الملحمة البطولية الشعبية

<sup>٢٥</sup> Vladimir Propp, Op. Cit., Intro. by Liberman, p. xvii/xviii .

<sup>٢٦</sup> نفسه ، ص ١١١

**الروسية** بمقدمة يتناول فيها الملامح الرئيسية للشعر المحمي : فمحتوى الشعر بطولي وبطله يحارب من أجل قومه ، وهو شعر يُغنى وله لغته الشعرية . وفي الفصول يتناول بروب هذا الشعر في مراحل المجتمع الروسي المختلفة : المجتمع البدائي ومجتمع العبودية ( أثناء حرب الروس ضد الغزو المنغولي ) ومجتمع الدولة الروسية المركزية والمجتمع الرأسمالي ثم المجتمع الاشتراكي ويطرح أثناء ذلك أطروحات يحاول برهنتها مثل توجه هذا الشعر في المرحلة الأولى ضد القبلية وبطله يحارب من أجل الحصول على زوج لأن الاهتمام الرئيسي للشعر المحمي في هذه الفترة هو تكوين أسرة ذات زوج واحدة ، وأن الشعر المحمي موجه ضد الأسطورة وأنه يركز على حبكة واحدة نجدها تنمو وتتطور تطوراً كاملاً في المراحل الأخيرة .

وفي كتاب **الاحتفالات الزراعية الروسية** حلل بروب الاحتفالات وردها إلى العامل الاقتصادي لأن هدفها في النهاية هو زيادة خصوبة الأرض وبالتالي الإنتاج الزراعي . فهناك مثلاً ، وجبات يأكلها الفلاحون مع أداء بعض الشعائر والطقوس لاعتقادهم أن القوة التي في الطعام ستتحول إليهم وإلى كل ما يحيط بهم .<sup>(٢٧)</sup>

أما كتاب **قضايا الضحك والكوميديا** الذي نشر بعد وفاة بروب بست سنوات ، فهو تصنيف لأصول الضحك وأنواعه وفيه يناقش النظريات السابقة ويثير الاعتراضات ضدها ويتوصل أخيراً إلى أن سبب الضحك هو التناقض بين ما نتوقع

ومانجده في الواقع . وأن ماثير الضحك هو الاكتشاف الفجائي  
لشوائب صغيرة نسبيا . (٣٨)

ولعل آخر أعمال بروب كتاب بعنوان : **الحكاية الشعبية  
الروسية** ، الذي أعلنت عنه مطبعة جامعة ليننغراد في عام  
١٩٨١ ضمن مطبوعاتها الرئيسية . ولكن الكتاب لم ينشر بل  
ظهر إعلان آخر عنه في عام ١٩٨٢ . وفي عام ١٩٨٤ لم يظهر  
إعلان عنه في كتالوج *Catalogue* المطبعة . ويبدو أن الكتاب ،  
رغم النبذة المختصرة عنه ، عمل مختلف عن كتابيه  
**مورفولوجيا الحكاية الشعبية والجذور التاريخية  
للحكاية الخرافية** . (٣٩)

عندما ظهر كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية في طبعته  
الروسية الأولى عام ١٩٢٨ استقبله ثلاثة نقاد استقبالا حسنا  
ورحبوا به في عروض عامة . وقد تنبأ أحدهم وهو زلنن *Zel'lin* في  
ختام عرضه قائلاً : « ليس عندي شك أن منهجه (منهج بروب)  
سيكون له مستقبل عظيم » . (٤٠) لكن استقبال هؤلاء النقاد كان  
كالصوت الخافت بالنسبة للهدير المتمثل في الهجوم الحاد  
العنيف عليه بسبب إغراقه في الشكلية التي كان بروب واحداً  
من أبرز أعضائها والتي كانت أفكارها تخالف أهم مبادئ  
الثورة الروسية ، كما أوضحنا من قبل . وطوى النسيان الكتاب  
داخل الاتحاد السوفيتي . أما خارجه فقد كان له بعض التأثير  
على مدرسة براغ اللغوية عن طريق رومان ياكوبسون *Roman  
Jakobson* زميل بروب في النظرية الشكلية الذي عاش بعد عام

٣٨ - نفسه . ص ٢٧٨

٣٩ - نفسه . ص ٢٧٨

٤٠ - نفسه . ص ٢

١٩٢٠ في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا حيث وجدت الشكلية ملجأ لها . وقام ياكبسون بدور كبير في التعريف بها . وكانت تشيكوسلوفاكيا غير ملتزمة آنذاك بالنظرية الماركسية اللينينية مما جعلها مركزاً نشطاً للدراسات اللغوية والأدبية في أواسط العشرينيات .<sup>(١١)</sup> وكان الكتاب مصدر إلهام لكلود ليفي استراوس - عن طريق ياكبسون أيضاً - عندما كتب مقاله الرائد «الدراسة البنيوية للأسطورة» رغم أن تحليله وتحليل بروب يختلفان في جوانب رئيسية .<sup>(١٢)</sup>

ترجم الكتاب لأول مرة باللغة الانجليزية في عام ١٩٥٨ أي بعد ثلاثين سنة من ظهور طبعته الأولى الروسية فأحدث ثورة في علم الفولكلور وهز أساس الدراسات المتجزئة أو الذرية للأجناس الفولكلورية كالحكاية الشعبية والحكاية الخرافية على وجه الخصوص . وفي عام ١٩٦٦ نشرت ترجمة إيطالية له وفي نهايتها ملحق يشمل نقد ليفي استراوس ورد بروب وتطبيق ليفي استراوس على الرود . وبعد ذلك بعام ظهرت الترجمة البولندية ثم الطبعة الإنجليزية الثانية بمقدمة كتبها الآن دندز *Alan Dundes* . وفي عام ١٩٦٩ نشر الكتاب مرة ثانية باللغة الروسية بمقدمة ضافية في شكل مقالة كتبها ملينينسكي *Meletinsky* وتلت ذلك الترجمة الرومانية في عام ١٩٧٠ ثم ترجمتان فرنسيتان في نفس العام وترجمة ألمانية في سنة ١٩٧٢ .

لفت الكتاب حين ظهوره في الخارج انتباه يان دي فريس (*Jan de Vries*) وأثنى عليه . ولكنه لقي فيما بعد شهرة واسعة في

Erlach, Op. Cit., p. 104. ٤١

٤٢ - انظر مثلاً :

David Peas, "Beyond Morphology: Levi-Strauss and the Analysis of Folk-tales," *Forum* (Indiana University) xx, (1970), p. 1-7.

الولايات المتحدة عن طريق الان دندز *Alan Dundes* وفي فرنسا عن طريق كلودي ليفي استراوس (*Claude Lévi-Strauss*). وكان دندز أول من قام بتطبيق منهج بروب على مجموعة من القصص الشعبي لهنود امريكا الشمالية . ولم يكتف دندز باتباع المنهج كما هو ولكنه حاول أن يضمه في مصطلحات جديدة استلهمها من اللغوي بايك (*Pike*) . فسمى الوظيفة موتيفيم (*motefeme*) وأطلق على تحقيقاتها المختلفة اوبمعنى آخر الموتيفات التي تحدث في أي محتوى وظيفي ، الووموتيف (*allomotif*) وهذا المصطلح والذي قبله يذكران بمصطلحات بايك اللغوية فونيم ، مورفيم ، والألفون (*Altamorph*) والومورف (*Allomorph*)<sup>(١٣)</sup> كما حاول دندز أن يذهب خطوة أبعد من الاهتمام بالملامح الشكلية التي يتوصل اليها منهج بروب وذلك بايجاد العلاقة بين هذه الملامح والثقافة التي انتجت الحكايات وقضايا الفولكلور وتفسير هذه العلاقة الاثنوغرافية .<sup>(١٤)</sup> وقد اهتم دندز ، كما لاحظ ليبيرمان *Liberman* ، بـ «التطبيق العملي للمنهج الجديد (منهج بروب) أكثر من نقد أساسيات نظرية المعرفة عند بروب» .<sup>(١٥)</sup> واهتم دندز أيضا ببرمجة الوظائف والأشكال المختلفة التي تتخذها ،

---

Ulf Drobín (reviewer) Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris: Seuil, 1970  
 ■■■ Vladimir ja Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970, Remarque VI (1988), p. 164-171.

Alan Dundes "Structural Typology in North American Indian Folktales" in ... 17  
 Alan Dundes (ed.) *The Study of Folklore* (New York: Prentice-Hall Inc., 1965) pp. 199-200

Jeevarajal Handoo, *Current Trends in Folklore* (Mysore Institute of Canada ... 11  
 Studies, University of Mysore, 1979) p. 122.

Vladimir Propp, Op., Cit., Intro. by Liberman, p. xlii ... 14

للحاسب الآلي (الكمبيوتر) والوقوف على إمكانات إنتاج وتوليد  
حكايات جديدة. <sup>(٤٦)</sup>

وإذا كان اهتمام دندروالذين عرفوا بروب عن طريقه انصب  
في التطبيق فإن البنيويين الفرنسيين مثل قريماس  
Greimas وبريموند Bremond ، الذين عرفوه بوساطة ليفي  
استراوس قد ناقشوا منهج بروب مستفيدين من السيمانطيقيا  
(علم دلالة العلامة، الأدبية) وتلميح ليفي استراوس واتخذوا  
منه نقطة انطلاق لمناهج بنيوية جديدة يمكن تطبيقها ليس على  
الحكاية الخرافية فقط وإنما على الأسطورة بل على أية قصة ،  
شفاهية كانت أو غير ذلك . فقد طبق جريماس Greimas المنهج  
على الأسطورة مستفيداً من النظرية السيمانطيقية  
(Semantics) لعلم الأساطير التي ترى أن أية محاولة لفهم  
الأسطورة وتفسيرها لا يمكن أن تتم فقط باكتشاف الملامح  
الشكلية لها كالوظائف والاختبارات والخصائص الأخرى  
للبطل وإنما أيضاً بتعليل الدوافع لمثل تلك الوظائف وعلاقتها  
ببعضها البعض . وبعبارة أخرى لابد أن يقترن تحليل شكل  
الأسطورة بدراسة المجتمع الذي أبدع الأسطورة . ويهتم  
جريماس بثلاثة عناصر في إطار النظرية السيمانطيقية هذه وهي  
إطار العمل (framework) وشفرة القصة (narrative code)  
والرسالة المراد إيصالها للجمهور (message) . ولقد تمكن  
جريماس من تقليل عدد الوظائف إلى عشرين وظيفة فقط. <sup>(٤٧)</sup>

Alan Dundes, "On Computers and Folklore" in *Western Folklore*, Vol. 24, - 11  
pp. 185-189.

Handoo, *Op. Cit.*, p. 45. - 17



أما بريموند فقد حاول أن يستخلص من منهج بروب قوانين عامة يمكنه بمقتضاها أن يحلل أية قصة ، شفهائية كانت أو غير ذلك . وهو لا يركز على المحتوى الأسطوري للحكاية ولكن على منطق القصة نفسها . وهو يرى أنه يمكن بناء أي طراز للقصة من تجميع الوظائف الموجودة فيها . (والوظيفة عنده هي الوحدة الصغيرة أو ذرة القصة) ويمكن بناء أي تتابع قصص أولي كمجموعة ثلاث وظائف توازي ثلاث مراحل واجبة في أية عملية ، فالوظيفة الأولى تؤسس إمكانية عمله في صيغة سلوك مناسب أو حوادث متوقعة مقدما والوظيفة الثانية تحقق هذه الإمكانية ، والثالثة تكمل العملية بتقديم النتائج المناسبة. (١٨)

أما في الاتحاد السوفيتي فإن الكتاب أصبح في الستينيات وما بعدها مصدراً لدراسات البنيويين الروس حول القصة الشعبية . فقد استعمل ايفانوف *vanov* وتوبوروف *Toporov* على سبيل المثال ، منهج بروب في تحليل حكايات متنوعة بعد أن فسروا «الوظيفة» بالعلاقات أو الصلات المتبادلة للشخصيات المختلفة أو الأدوات في الحكاية الخرافية . من جانب آخر ، حاول مثلاً ميتلينسكي *Metelinsky* ونيكلودوف *Nekudov* ونوفيك *Novik* أن يعطوا تفسيرات مورفولوجية متقدمة للحكاية الخرافية على أساس المبادئ التي صاغها بروب ، وأن يكشفوا عن المزيد من الارتباطات بين الوظائف التي عددها بروب وتوجهاتهم المتصلة بعلم دلالات الألفاظ وتطورها وذلك بتقليص عدد الوظائف إلى وحدات أقل حتى يمكن تحويلها بسهولة إلى

مصطلحات ثنائية (binary terms) . وقد اقترح سيربياني ،  
مثلا ، تقسيم الحكاية الخرافية إلى ثلاثة أجزاء رئيسية هي :  
نشاط الشرير والفعل المناسب للبطل ثم النهاية السعيدة أو  
بعبارة أخرى استعادة التوازن المفقود مؤقتاً .<sup>(٤٩)</sup>

ويعلق أحد الباحثين على المحاولات سابقة الذكر سواء كانت  
في الولايات المتحدة أو فرنسا أو الاتحاد السوفيتي إنها  
«لا تعطي شيئاً جديداً» . فمعظم هذه الدراسات إما تحاول أن  
تلخص المنهج في بعض وحدات أكبر أو ترده إلى وحدات أصغر .  
وبعض الدراسات لا تغير شيئاً سوى المصطلحات . فهي كلها  
إذن بطريقة أو أخرى تقوى موقف المنهج الذي طوره بروب .  
وحتى أولئك العلماء الذين يبدؤون عملهم بإبدال منهج بروب  
ينتهون بطريقة ما إلى اتباعه .<sup>(٥٠)</sup>

وكأي عمل أكاديمي جاد تعرض الكتاب لكثير من  
الاعتراضات التي أبرزت أحيانا عيوب المنهج . وسنركز هنا على  
أهم ما أثير من نقاط .

فقد أخذ على بروب تعريفه الدائري للحكاية الخرافية . لقد  
انتقد بروب تصنيف آرن في الفصل الأول من الكتاب . ثم عاد  
واستعمله في بداية الفصل الثاني ، حيث يقول «وبالحكاية  
الخرافية نعني تلك الحكايات التي صنفها آرن تحت الأرقام  
٢٠٠ - ٧٤٩ وهذا التعريف اصطناعي ولكن ستتيح لنا  
المناسبة فيما بعد أن نعطي على أساس النتائج تعريفا أكثر  
دقة» . وبعد أن وصف هذه الحكايات من مجموعة أفناسيف  
ووقف على مورفولوجيتها واكتشف أنها جميعا لها نفس الطراز

٤٩ - نفسه ، ص ١٢٣ و ١٢٤ .

٥٠ - نفسه ، ص ١٢٤ .

البنوي ، قال إن هذه الحكايات هي فعلا حكايات خرافية . ولكننا ، وبدون معرفة المورفولوجيا نستطيع أن نتعرف على الحكايات الخرافية بمفاهيم بسيطة مثل السحر والتحويلات (transformation) والتي استطاع بها أرن عمل تصنيفه . ولعل بروب قد أكد باكتشافه هذا العلمي منهج أرن في التصنيف والذي قال عنه بروب في مرات عديدة إنه ، رغم ضعفه ، صحيح بالبداية . إن بروب لم يعطنا تعريفا جديدا للحكاية الخرافية وإنما أعاد التعريف .<sup>(٥١)</sup>

وقد تلقى بروب الهجوم أيضا على رأيه فيما هو ثابت ومتغير في الحكاية الخرافية . فالعناصر الثابتة في الحكاية الخرافية كما يرى بروب هي «أعمال» أو «وظائف» الشخصيات أما الشخصيات نفسها فهي متغيرة ولا يمكن الركون إليها في أي تحليل مورفولوجي . ولكن اختيار ما هو ثابت ومتغير - كما يعلق فيشر Fischer - يعتمد على نظرة الباحث إذ يمكنه أن يعتبر الشخصيات كقوالب وأفعالها كمتغيرات أو العكس .<sup>(٥٢)</sup>

وقد اعتبر ليفي استراوس إهمال بروب للشخصيات أكبر ضعف في عمله لأنه - أي بروب - يريد أن يبني مورفولوجيا الحكاية قبل أن يتعلم سيمانطيقيتها . فنحن لكي نعرف أن الأفعال واحدة لابد أن نعرف من قام بها ! وبالتأكيد فليس هناك اختلاف بين شرير وآخر يحملان العروس بعيدا ، مادامنا نعرف أن المهاجم هو الشرير .<sup>(٥٣)</sup>

Vladimir Propp, *Op. Cit.*, Intro. By Liberman, P. xxxi. - ٥١

John L. Fischer, "The Sociopsychological Analysis of Folktales." In *Current Anthropology*, Vol. IV, pp. 235-295. - ٥٢

- ٥٣ - انظر مقال ليفي استراوس الملحق بهذا الكتاب .

ومن ناحية أخرى ، فإن عدم الاهتمام بشخصيات الحكاية يعني إهمال مواد كثيرة في التحليل . ولعل هذا مادفع باحثاً مثل فيشر لإضافة عنصر آخر للفعل اسماء ( حادث - خيال ) أو بعبارة أخرى الشخصية (أو الممثل actor) والمنظر (setting).<sup>(٥٤)</sup> ويرى ليفي استراوس أن إهمال بروب لكل مادة في الحكاية ماعدا الوظائف نتيجة طبيعية لمنهجه الذي ارتضاه والذي يهتم بالشكل لا المحتوى ويعتبر الشكل وحده هو المفهوم والقابل للتحليل ويخلص ليفي استراوس إلى أن أية محاولة للفصل بين الشكل والمحتوى مصيرها الفشل ، وأن من يحلل تحليلاً كتحليل بروب شبيه بدارس لغة يبدأ أولاً بدراسة نحوها ثم يأتي مؤخراً إلى القاموس لمعرفة معاني الفاظها .<sup>(٥٥)</sup>

ولكن نقد فيشر وليفي استراوس حول إهمال الشخصيات نقد عام عزل معلومات معينة من التحليل ، كما يلاحظ ناثورست ، ليس فيه ما يدين بروب . ويرى ناثورست أن السؤال الذي يجب أن يطرح هو ما إذا كانت هذه المعلومات المعزولة ذات صلة في عمومها بهدف معين . ويلاحظ أن بروب أوضح أن هدفه الرئيسي هو مقارنة الحكبات (plots) في مجموعة الحكايات الخرافية وأنه لهذا السبب ميز بين ما أسماه الإنشاء (composition) والحبكة . وبما أن الوظائف عنده ترجع إلى المبتدا (predicate) بينما الشخصيات ترجع إلى الفاعلين والمفعول بهم (subjects and objects) كان من المنطقي أن يقول إن هدف التحليل هو الإنشاء وليس الحكبات .<sup>(٥٦)</sup>

<sup>٥٤</sup> - Finnov, op cit, P. 22.

<sup>٥٥</sup> - انظر مقال ليفي استراوس الملحق بهذا الكتاب .

<sup>٥٦</sup> - Bertel Nethorst, Formal or Structural Studies of Traditional Tales.. (Stock-  
holm: Kungl. Boktryckeriet P.A. Norstedt and Soner, 1960) p. 31.

أما الوظائف فقد حددها بروب بوحدة وثلاثين وظيفة وذكر أنها لا توجد كلها بالضرورة في حكاية واحدة ولكنه لم يذكر الحد الأدنى من الوظائف الذي يمكن أن يشكل حكاية . أما قوله إن تتابع الوظائف واحد دائماً وفي كل الحالات فغير مبرر وقد صرف هو نفسه بعض الاستثناءات ببساطة شديدة .<sup>(٥٧)</sup> كما أنه غير صحيح تعريفه للوظيفة حسب نتائجها ومكانها في تسلسل الحكاية . فمثلاً قد يتسلم البطل أداة سحرية عند ميلاده أو في بداية بحثه أو حتى قبل إنجاز عمله البطولي . كما أن كثيراً من الأفعال التي يسميها بروب «روابطه» لا تجد مكاناً في تحليله المورفولوجي .

وقد أشار بعض النقاد إلى أن منهج بروب لا يمكن تطبيقه على الأشكال القصصية القصيرة كالأحداث أو على الليجنند (legend) <sup>(٥٨)</sup> أو حتى على الحكاية الخرافية نفسها عندما تكون أقرب إلى الأسطورة (myth) .<sup>(٥٩)</sup> ولكن يجب ألا ننسى هنا أن المنهج مبني أساساً على الحكاية الخرافية وأن بروب نفسه لم يقطع بإمكانية تطبيقه على غيرها .

ولكن المعارضين على منهج بروب حريصون - رغم اعتراضاتهم - على تأكيد أن كل ذلك لا يقلل من قيمة المنهج نفسه أو «حسنه» بروب العظيمة . حسب تعبير ليفي استراوس .<sup>(٦٠)</sup> ويثنى فيشر عليه قائلاً «لقد نجح بروب في

<sup>٥٧</sup> Taylor, Op. Cit., p. 126, 127.

<sup>٥٨</sup> Satu Apo "Repertoire of Fairy Tales: A Structural Analysis of Marina Tsvetaeva's Fairy Tales Using Propp's Model." in Lauri Hentko and Vilmos Voigt (eds.) Genre, Structure and Reproduction in Oral Literature (Budapest: Akademiai Kiado, 1980) p. 156-8.

<sup>٥٩</sup> «انظر مقال ليفي استراوس المحدث بهذا الكتاب

٥٨ بقصد - الليجنند الحكاية الخرافية / الإعجازية مثل سير القديسين والأولياء وحكايات المعجزات . واختلف الفلكوريون حول المصطلح لذلك رأينا استخدام كلمة الليجنند وليس أي مرادف عربي منعاً للتباس

تقديم ملخص فعال للبنية العامة ليس لمجموعة الحكايات التي اختارها للتحليل فحسب وإنما لحكايات كثيرة خارج المجموعة. (٦٠)

وقد يتساءل القارئ عن محاولات التحليل البنيوي في وطن بروب ، وفي الغرب قبل ظهور ترجمة **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** وعما إذا كان بروب قد اطلع على تلك المحاولات ؟ عبر بروب عن دهشته لأن ملاحظة كملاحظته حول وظائف الحكاية الخرافية وشخصياتها ومورفولوجيتها عموماً لم تخطر لأحد من قبل . وفي الحقيقة فإنها خطرت لنيكييفوف *Nikirov* ، الذي قدم خطوطاً عريضة لنوع التحليل الذي قام به بروب ، بل واستعمل كلمة «مورفولوجيا» بنفس المعنى الذي استعمله بروب. (٦١) ولاندري إن كان بروب قد اطلع على هذا العمل ، لكن كلماته السابقة تدل على أنه لم يقم بذلك .

أما في الغرب فقد توصل فون هاهن *J.G. Von Hahn* في عام ١٨٨١ إلى ما عرف بالصيغة الأرية للطرد والعودة وهي تتكون من أربعة عشر عنصراً استخلصها من دراسة أربع عشرة حكاية . وجاء بعده أوتو رانك *Otto Rank* بعد أربعين عاماً فوجد - دون أن يعلم بدراسة فون هاهن - نفس النمط باختلاف بسيط - وأعطى تلخيصاً لسيرة خمسة عشر بطلاً (سبعة منهم تناول سيرتهم فون هاهن) ونشر نتائجه في عام ١٩٠٩ . وقد أشار دندز إلى التشابه بين منهج بروب وفان جنب. (٦٢) أما تيلر *Teyler* فقد قارن في مقال له بعنوان «النمط الببوغرافي في القصة التقليدية» أعمال فون هاهن وأوتو رانك *O. Rank* ولورد راقلان

٦٠ - Flecher, Op. Cit., p. 151.

٦١ - Vladimir propp, Op. Cit., Intro. By Liberman, p. xxviii.

٦٢ - Alan Dundes, "Structuralism and Folktale" in *Paralitanon*, 1978, pp. 79-83.

وجوزيف كامبل J. Campbell وبروب ووجد بينها بعض الاختلافات ولكنه أوضح أنه يمكن التوفيق بين كل هذه المناهج بمجهود بسيط. (٦٣)

والسؤال الآن هل كان بروب على علم بهذه المحاولات ؟ يقول ليفين Levin ، وهو لصيق بروب وزميل له لأكثر من عشرين عاماً ، إن بروب كان ذا دراية كافية بما يدور من دراسات خارج الاتحاد السوفيتي وأنه تعاون مع مجلة بيليوغرافيا الفولكلور العالمية ومجلة ديموس وكانت له مراسلات مع علماء كثيرين مشهورين خارج حدود بلاده وأنه كان يخاطبهم بلغاتهم . وفي معرض ثنائه على بروب كمعلم ممتاز قد أبعد من أعماله ولحد كبير كل المراجع التي من الصعب أن يحصل عليها القارئ ، ويطلع عليها ، خاصة المؤلفات من قبل فولكلوريين أجانب .

ويذكر ليفين أن بروب ، كما يلاحظ المتخصصون ، متمكن من معظم المادة ذات الصلة بأبحاثه . ولكنه يضيف قائلاً «سيكون أمراً مؤسفاً إذا أسيء فهم هذه النقطة» . (٦٤) ونستنتج من هذا أن بروب كان على دراية بما يجرى من دراسات خارج الاتحاد السوفيتي . ويفسر ليبرمان هذا الموقف ، خاصة في كل ما نشر بعد الجذور القاريخية للحكاية الخرافية الروسية ، أنه كان وسيلة من وسائل محاربة العلم «البرجوازي» وهو الصمت المطبق تجاه كل المراجع الأوروبية والأمريكية. (٦٥)

**بروب والدراسات الفولكلورية العربية :**  
يشير باحث في دراسة له حول (الواقع والأسطورة في

Taylor, Op. Cit., p. 128. - ٦٣

Levin, Op. Cit., p. 42. - ٦٤

Vladimir Propp, Op. Cit., intro. by Liberman, p. xvi. - ٦٥

القصص الشعبي) «بوجه خاص إلى أحد الأعمال الذي قلما يجد ما يستحقه من عناية واهتمام في عالمنا العربي رغم أهميته ، ونعني به دراسة المفكر الروسي فلاديمير بروب للحكاية الشعبية في روسيا» .<sup>(٦٦)</sup> وهو يرى في مدخل بروب وغيره من البنويين الفرنسيين «مداخل جديدة لدراسة الأدب الشعبي خليفة بأن يلتفت إليها ويهتم بها الدارسون عندنا وأن يعمل البعض منهم على تطبيقها في مجالات القصص الشعبي العربي لأن مثل هذه الدراسات من شأنها أن تثري وتعمق فهمنا لتراثنا العربي وبخاصة الأدب الشعبي الذي يلقي الآن كثيرا من الاهتمام» .<sup>(٦٧)</sup>

لقد تناولت كثير من كتب الفولكلور العربية ، التي تتحدث عن نظريات الفولكلور ومناهجه ، منهج بروب ولكن المنهج طبق أولاً حسب علمنا في كتاب **قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية** . فرغم أن المؤلفة حللت قبل ذلك قصصاً شعبية في عمل منشور إلا أنها حين فرغت من الكتاب لم تكن مقتنعة نفسها بأنها قد حققت رغبتها .<sup>(٦٨)</sup> «ثم ظلت الرغبة تدفعني إلى مزيد من البحث حتى تمكنت بعد جهد جهيد أن أحصل على كتاب بروب عن «مورفولوجية الحكايات الخرافية» (كذا) ولم أكن قد اطلعت على هذا الكتاب ، رغم علمي بقيمته لأن طبعات هذا الكتاب كانت قد نفذت . فلما أصبح الكتاب في حوزتي أخذت

٦٦ - أحمد ابوزيد ، الواقع والأسطورة في القصص الشعبي ، مجلة عالم الفكر ( الكويت ) المجلد

١٧ ، العدد ٤ ، أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٦ ، ص ١٠ .

٦٧ - نفسه ، ص ٤ .

٦٨ - نبيلة إبراهيم ، المرجع السابق .

٦٩ - نبيلة إبراهيم ، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق ، الرياض : دار المريخ .

١٩٨٥/١٤ - ٥ .



أقرأه في نهم بالغ . ولست أنكر أنني مدينة لهذا الكتاب في تأليف كتابي هذا .<sup>(٧٠)</sup> وطبقت المؤلفات المنهج على حكايات خرافية ثم على حكايات شعبية ووجدت اختلافا جوهريا بين النوعين من الحكايات في عدد الوحدات الوظيفية ومحتواها وطبيعة الشخوص في كل منهما وفسرت ذلك بنفسية الشعب الذي كان رومانسيا بالأمس ثم أصبح واقعا بعد ذلك .<sup>(٧١)</sup> ولا يتسع المجال هنا لمناقشة مستفيضة لتطبيقها المنهج ويكفي أن نقول إنه تطبيق على نحو مختصر يهمل الأشكال التي تتخذها الوظائف ولا يتحدث عن الحركة ( أو الحركات ) في الحكاية ولا ينتهي بمخطط لها . ولكن المؤلفات لها دون شك ، فضل الريادة في تطبيق المنهج .

## خاتمة :

كان هم بروب الشاغل أن يجعل علم «المأثورات الشعبية» ممثلا في الحكاية الخرافية علما متقدما . ولذا بدا بفكرة التصنيف ونفذها في كتاب **مورفولوجيا الحكاية الخرافية** ، مطبقا مبادئ المدرسة الشكلية . ثم أتبع التصنيف بالدراسة التاريخية للحكاية الخرافية . وقد اتخذ بروب منهجه هذا في الدفاع عن نفسه في وجه القائلين بأنه قد أذعن للهجمة الماركسية وأنه هجر الشكلية في مؤلفاته الأخرى . ورغم مايعتبر منهج بروب من قصور إلا أننا لانملك إلا أن نعجب أيما إعجاب باجتهاداته وطموحاته وأن نقدر إسهاماته في دراسة المأثورات الشعبية عامة والروسية على وجه الخصوص .

٧٠ - فبيلة إبراهيم . قصصنا الشعبية . ص ٦٠ .

٧١ - نفسه . ص ٦١ .

## مقدمة المؤلف

، لابد أن تكتسب [ المورفولوجيا ] مرتبة علم خاص باتخاذها كموضوع لها ما تبحثه العلوم الأخرى عرضاً ، وبتجميعها ما هو مشتت في تلك العلوم ، وبتأسيسها موقفاً جديداً يسمح لها بفحص الطبيعة بكل سهولة ويسر . وستهتم بالظواهر المهمة ، وستكون العمليات العقلية التي تتوسل بها لتصنيف وتبويب تلك الظواهر متمشية مع الطبيعة الإنسانية وباعثة على السرور . ولن تكون محاولة استخدام بعض تلك العمليات ، ان أخفقت خلوة من الفائدة أو الجمال . .

[ جوده ]

تعني كلمة «مورفولوجيا» دراسة الاشكال . وتعني في علم النبات دراسة الاجزاء المكونة للنبات وعلاقتها ببعضها البعض وبالكامل ، وبمعنى آخر ، دراسة بنية النبات . ولكن ماذا عن «مورفولوجيا الحكاية الشعبية *Folktales*» ؟ لم يفكر أحد بالكاد في إمكانية مفهوم كهذا .

ومع ذلك فمن الممكن فحص أشكال الحكاية التي ستكون مطابقة تماماً لمورفولوجيا التكوينات العضوية . وإذا كان من المستحيل إثبات ذلك للحكاية بمعناها الواسع فإنه يمكن على أية حال إثباته بالنسبة لما يسمى الحكايات الخرافية *Fairytales* أي الحكايات بالمعنى الدقيق للكلمة . وهذا العمل مكرس لتلك الحكايات .

هذه الدراسة نتيجة عمل مضمن . فمقارنات كهذه تتطلب قدراً معيناً من الصبر من جانب الباحث . وقد حاولت ، على أية حال ، أن أجد شكلاً لا يأخذ بتبسيطه واختصاره من صبر القارئ أكثر مما يجب . كلما كان ذلك ممكناً .

لقد مرّ هذا العمل بثلاث مراحل . كان في بدايته بحثاً واسعاً ذا عدد ضخم من الجداول والرسوم والتحليل . وكان من المستحيل نشر عمل كهذا ، إن لم يكن لأي سبب غير عظم ضخامته . وجرّت محاولة لاختصاره معتمدة على مادة قليلة ذات محتوى كثير . ولكن عرضاً مختصراً ومركّزاً كهذا سيكون

فوق قدرة القارئ العادي ، وسيكون مثل نحو اللغة أو كتاباً دراسياً عن التوافق الموسيقي ، وكان لابد من تغيير عرض الدراسة . صحيح هناك أشياء يستحيل عرضها بطريقة «مرغوبة» ومثل هذه الأشياء موجودة أيضاً في هذا العمل . ومع ذلك فإنني أشعر بأن هذه الدراسة في شكلها الحالي يمكن أن تكون متاحة وينتفع بها كل محب للحكاية ، شريطة أن يكون على استعداد لمتابعة الكاتب في متاهة تعدد أشكال الحكاية والتي ستبدوله في النهاية كاتساق مذهل .

ولأجل عرض أقل اختصاراً وأكثر حيوية كان ضرورياً أن نتخلّى عن أشياء كثيرة لها علاقة مباشرة بالتخصص . فبالإضافة للأقسام المقدمة هنا حوى هذا العمل كذلك في شكله المبدئي ، بحثاً في الدائرة الغنية لصفات الشخصيات الدراماتيكية (أي ، الشخصيات كما هي) ، وعالج بتفصيل قضايا التغيير الجذري ، أي تحولات الحكاية ، وشمل رسوماً مقارنة ضخمة لم يبق منها إلا ملخصاتها في الملحق . وسبق كل العمل ملخصات منهجية أكثر دقة . وكان القصد في الأصل تقديم بحث ليس عن مورفولوجيا الحكاية فحسب وإنما عن بنيتها المنطقية . وكانت الدراسة نفسها أكثر تفصيلاً . وتعرضت العناصر المختارة ببساطة في العمل الحالي لفحص ومقارنات شاملة . فعزل هذه العناصر هو الذي يُكوّن محور العمل كله ويحدد النتائج مسبقاً . وسيكون القارئ المتعرس قادراً على إكمال الملخص بنفسه .

لقد أعانته مؤسساتنا العلمية إعانة كاملة مكنتني من تبادل الآراء مع علماء أكثر خبرة . وناقشت لجنة الحكاية الشعبية التابعة لجمعية الدولة الجغرافية ، تحت إشراف

الأكاديمي س . ف . اولدفييرج *Ol'denburg* ومعهد البحوث في  
جامعة الدولة ببلينينغراد (قسم الآثار الحية) ، تحت إدارة  
بروفسيرد . ك زلنين *Zelenin* ، وشعبة الفولكلور بقسم الفنون  
الشفاهية بمعهد الدولة للتاريخ والفنون ، تحت توجيه  
الأكاديمي ف . ن . بيرتز *Peretz* ، ناقشت مناهج ونتائج هذا  
العمل في جزئياته وككل .

لقد شارك رؤساء هذه المؤسسات ومساهمون آخرون كذلك في  
المناقشات والاقتراحات القيمة وإنني لأتقدم لهم جميعاً بأسمى  
آيات العرفان .

لقد اهتم بروفسير ف . م زيرمونسكي *Zirmunskij* بى  
اهتماماً ودياً خاصاً ، وقرأ جزءاً من هذا العمل في مسودته  
الأولى ، وأدلى بعدة اقتراحات مهمة ، وكان تقديم هذه الدراسة  
إلى معهد التاريخ والفنون بمبادرة منه .

الآن وقد نشرت هذه الدراسة فالتشكر للمعهد ، وقبل كل شيء  
لمدير قسم الفنون الشفاهية فيكتور مكسيموفيش زيزونسكي .  
وأنني لأعبر له عن عميق شكري وعرفاني لمساندته ومعاونته .

ف . بروب

١٥ يوليو ١٩٢٧م

## الفصل الأول

### تاريخ القضية

-يقدم تاريخ العلوم دائما صورة حسنة من  
الوجهة الأفضل . فنحن نجعل في الحقيقة من  
سبلونا وندين لهم لحد ما بالعرفان للخدمة التي  
قدموها لنا . ولكن لا احد يرغب في اعتبارهم شهداء  
مدفوعين دون مقاومة إلى حالات خطيرة بل واحيانا  
يائسة . ومع ذلك فإن اسلافنا الذين وضعوا  
الاساس لوجودنا كانوا دائما اكثر جدية من سلالتهم  
الذين يستمتعون في الغلب الاحيان بميراثهم  
ويبدونه ..

[جوته]

التراث العلمي ليس غنياً في دراسات الحكاية عامة والحكاية الشعبية خاصة . وباستثناء بعض الأعمال القليلة المنشورة ، لا يتعدى ماتزودنا به المصادر الببليوغرافية الصورة التالية : في معظم الأحيان ، تنشر النصوص نفسها ، وهناك عدد لا بأس به من الأبحاث التي تعالج قضايا علمية معينة ، على أنه لا توجد بحوث عامة حول الحكاية . لكن هذه البحوث - إن وجدت - فهي ذات طبيعة وصفية أكثر منها تحليلية لكن بالرغم من ذلك فإن التساؤلات العامة ، بصورة محددة ، هي التي تشير الاهتمام أكثر من غيرها . وتعتبر الإجابة عليها أهم أهداف البحث العلمي . يصف البروفيسور . سيرانسكي *Speranskij* الحالة الراهنة كما يلي : «يوصل علم الأنثروبولوجيا بحثه ، دونما تركيز على النتائج التي توصل إليها فاحصا المعلومات التي تم جمعها على أساس أنها غير كافية بعد للوصول إلى نتائج عامة ومقبولة من جميع العلماء . وهكذا نجد أن العلم مرة أخرى - يضع محور اهتمامه في جمع وتقويم المعلومات لمصلحة الأجيال القادمة . لكن ماذا ستكون النتائج العامة ، ومتى يمكن أن يتم الوصول إليها فذلك أمر لا يزال مجهولاً .

فما هو السبب وراء هذا العجز ؟ ولماذا وجدت دراسة الحكاية نفسها في هذا الطريق المسدود ؟

يضع سيرانسكي اللوم على ندرة المعلومات وعدم كتابتها .

لكن مضت عشر سنوات على كلمات سبرانسكي تم خلالها إنجاز  
المجلدات الثلاثة الرئيسية من بحوث بولت *Bolte* وبوليفكا  
*Polivka* ملاحظات حول حكايات البيت والأطفال للأخوين  
جريم . ولقد عرضت كل حكاية شعبية في هذه الدراسة في  
صيغها المختلفة في جميع أرجاء العالم ، وينتهي المجلد الأخير  
بقائمة ببلوغرافية تعدد المصادر ، أي كافة المجموعات  
القصصية والمواد الأخرى التي تحتوي على حكايات تُعرّف  
عليها المؤلفان . وتحتوي هذه القائمة على حوالى مائتين والف  
عنوان . صحيح أن بعض هذه المواد عرضية وغير مرضية ،  
لكن هنالك أيضا سرداً للمجموعات الأساسية مثل *الفلبلة*  
*وليلة* ، أو الأربعمئة نص في مجموعة افناسيف *Afanas'ev* .  
وليس هذا كل ما هنالك ، فلا يزال هناك الكثير الكثير من  
الحكايات الشعبية التي لم تنشر بعد ، بل حتى أن بعضها لم  
يوصف بعد . وهي لا تزال في حوزة جماعات خاصة أو في  
أرشيفات المؤسسات العلمية المختلفة . ويمكن لبعض  
المختصين الوصول لبعض هذه المجموعات ، فقد سجلت لجنة  
الحكايات الشعبية للجمعية الجغرافية في الكتاب الذي نشرته  
بعنوان *البحث المسحي لعام ١٩٢٦* واحدة وثلاثين  
وخمسمائة حكاية شعبية متاحة لأعضاء الجمعية للاطلاع .  
ولقد أورد المسح الذي تبعه حوالي ثلاثة أضعاف ذلك العدد .  
وبمثل هذه الدراسات والبحوث يمكننا زيادة المواد التي جمعها  
بولت وبوليفكا . وإذا كان الوضع كذلك فإننا نتساءل عن مدى  
أعداد القصص المتاحة لنا بصفة عامة . إضافة إلى ذلك ، كم  
من الباحثين استطاعوا أن يطلعوا على المطبوع من هذه المصادر  
على الأقل ؟



من المستحيل - تحت هذه الظروف - أن نقول «إن المواد التي تم جمعها لاتزال غير كافية» . المهم أن المشكلة ليست في حجم المادة العلمية ولكن في طرق البحث المستخدمة للتحليل . ففي الوقت الذي تمتلك فيه العلوم الطبيعية والرياضية تصنيفات منظمة بصورة جيدة ومصطلحات متفقا عليها في مؤتمرات خاصة ، ومنهجية تتطور بانتقالها من الأساتذة إلى طلابهم ، فإننا لانملك شيئا بالمقارنة إلى ذلك . إن التباين والاختلاف الذي يتميز به المادة العلمية للقصص تجعل وضوح وحجة التنظيم بل وحل المشاكل العلمية في غاية الصعوبة . دعنا نلخص الطريقة التي درست بها القصص والصعوبات التي تواجهنا . لانتهدف هذه الدراسة سرد تاريخ دراسة القصص الشعبية بصورة منتظمة . فمن المستحيل عمل ذلك في فصل تمهيدي مختصر كهذا . وعلى أية حال ليست هنالك ضرورة للقيام بتلك المهمة فهي قد عولجت بصورة تفصيلية أكثر من مرة . على أننا سنحاول وبصورة نقدية إبراز بعض المحاولات لحل بعض المشاكل الرئيسية في دراسة الحكاية وتقديمها للقراء .

من الواضح أنه بالإمكان دراسة الظواهر والأشياء المحيطة بنا من ناحية تركيبها وبنيتها أو من جانب العمليات والتغيرات التي تكون عرضة لها أو من جانب أصولها . وليس من الضروري البرهنة على أنه لايمكن الحديث عن أصل ظاهرة ما إلا بعد وصف تلك الظاهرة .

لكن مع ذلك ، فإن دراسة الحكايات تمت في معظم الأحيان من جانب أصولها فقط دونما محاولة للقيام بوصف أولي منتظم . سنتحدث عن الدراسة التاريخية للحكايات هنا . لكننا

سنركز فقط على وصفها لأنه من غير المفيد البتة مناقشة الأصول (Genetic) كما جرت العادة دونما تفصيل خاص لمشكلة الوصف . فقبل إلقاء الضوء على أصل الحكاية ، ينبغي أن نجيب على السؤال : ماذا تمثل الحكاية نفسها ؟

مادام أن الحكاية متفرعة على وجه الخصوص ولا يمكن أن تدرس مرة واحدة في شموليتها فإنها يجب أن تقسم إلى أجزاء أي يجب تصنيفها . والتصنيف الصحيح أحد خطوات الوصف العلمي الأولى . وتعتمد دقة مايلي من دراسة على دقة التصنيف . ورغم أن التصنيف يخدم كقاعدة لكافة أنواع الدراسات إلا أنه يجب أن يكون حصيلة دراسة أولية معينة . لكن ملاحظه ، مع ذلك ، هو بالتحديد العكس تماما : يبدأ معظم الباحثين بالتصنيف فيفرضونه على المادة العلمية من خارجها ولايستخلصونه منها نفسها . كذلك فإن المصنفين - كما سنرى - غالبا مايفالغون أبسط قواعد التقسيم . وهذا واحد من أسباب «الطريق المسدود» الذي يتحدث عنه سبرانسكي . دعنا ندرس أمثلة قليلة على ذلك .

معظم التقسيمات الشائعة هي تقسيم الحكايات إلى حكايات ذات محتوى خيالي وأخرى عن الحياة اليومية وثالثة عن الحيوانات . ويظهر للوهلة الأولى أن هذا التقسيم صحيح . لكن يبرز السؤال «الا تشمل حكايات الحيوان أحيانا عناصر خرافية على درجة عالية ؟» «الا تلعب الحيوانات دورا بارزا في الحكاية الخرافية ؟» وهل من الممكن اعتبار مثل هذا المؤشر معيارا دقيقا بدرجة كافية ؟ يضع افناسيف مثلا حكاية الصياد والسمكة بين حكايات الحيوانات . فهل كان مصيبا في هذا ؟ وإن لم يكن فلماذا ؟ فالحكاية ، كما سنرى لاحقا ، تصف

بسهولة شديدة أفعالاً متشابهة للأشخاص والأشياء والحيوانات . وتصدق هذه القاعدة بصفة عامة على ما يسمى بالحكايات الخرافية لكنها موجودة أيضاً في القصص بصورة عامة . وتعتبر قصة الشراكة في الحصاد من أفضل الأمثلة في هذا المنحى . أنا ميسا *Missa* أخذ رؤوس السنابل وتأخذ أنت الجذور . والمخدوع في روسيا هو الدب ، أما في الغرب فهو الشيطان . وعليه ، فإن الحكاية . عندما يدخل عليها الشكل الغربي تسقط فجأة من مجموعة قصص الحيوانات إلى تصنيف آخر . لكن إلى أي تصنيف يمكن إضافتها ؟ فهي بوضوح ليست من قصص الحياة اليومية فأين في الحياة اليومية يوجد تقسيم للحصاد على هذه الطريقة ؟ ومع ذلك فإنها أيضاً ليست قصة ذات محتوى خرافي . فهي إذن لا تناسب أيًا من التصنيفات المذكورة .

لكننا ، مع ذلك ، نؤكد أن التصنيف السابق صحيح من الناحية الأساسية . لقد انطلق الباحثون هنا حسب غرائزهم ، وكلماتهم لا تطابق ما شعروا به فعلاً . فنادرًا ما يخطئ شخص ما في أن يضع قصة طير النار (*Firebird*) والذئب الأغبر بين قصص الحيوانات . ومن الواضح جداً أن حتى أفناسيف كان مخطئاً في تصنيف قصة السمكة الذهبية . لكننا توصلنا إلى ذلك ليس بسبب أن الحيوانات تلعب دوراً في القصص ، ولكن لأن القصص الخرافية لها بنية مختلفة كلياً يمكن أن نشعر بها حالاً وهي تقرر فئتها (*Category*) حتى وإن لم نكن ندرك كنهها . وكل باحث يدعي أنه يصنف حسب النظام المذكور أعلاه ، هو في الواقع يصنف بطريقة مختلفة . وعلى كل حال فهو ي مناقضته لنفسه يتقدم فعلاً بصورة صحيحة . لكن إذا كان الأمر كذلك ،

أي إذا كان أساس التصنيف يتضمن بصورة غير واعية بنية الحكاية ، التي لما تدرس أو حتى توصف ، فإنه من الضروري عندئذ وضع تصنيف القصص برمته على مسار جديد ، ويجب أن يتحول التصنيف إلى مميزات شكلية (Formal) بنائية . وللقيام بذلك ينبغي أن تدرس هذه المميزات .

يبدو أننا نسبق أنفسنا على أية حال . وتبقى الحالة التي وصفناها غير واضحة ليومننا هذا . ولم تؤد محاولات أخرى إلى أية تحسينات أساسية . فقد اقترح فوندت (Wundt) في كتابه ذائع الصيت علم نفسية الشعوب التقسيمات التالية :

- (١) الفابيولا الميثولوجية
- (٢) حكايات السحر الصرفة
- (٣) الخرافات والفابيولات البيولوجية
- (٤) فابيولات الحيوان الصرفة
- (٥) حكايات أصول القبائل والشعوب
- (٦) حكايات هزلية خرافية وفابيولات هزلية
- (٧) فابيولات أخلاقية

لاشك أن هذا التصنيف أكثر ثراء من التصنيف الذي ذكرناه آنفاً ، لكنه أيضاً يثير الاعتراضات . فالفابيولا (وهو مصطلح يجده المرء خمس مرات في التقسيمات السبعة) تقسيم رسمي (Category) ودراستها لاتزال في بداياتها . وليس واضحاً ماذا يقصد فوندت به . أضف لذلك أن مصطلح «الحكاية الهزلية» غير مقبول عموماً لأن نفس القصة يمكن أن تعامل على إنها قصة بطولة وقصة هزلية في آن واحد . كما أن السؤال لايزال قائماً حول الفرق بين «فابيولا الحيوان الصرفة» و «الفابيولا الأخلاقية» ففي أية الحالات ليست «الفابيولات

الصرفة» ، أخلاقية» ، وليست «الأخلاقية» «فابيلوات صرفة» ؟  
يعالج التصنيف الذي ناقشناه توزيع الحكاية إلى فئات .  
لكن إضافة إلى هذا التقسيم هناك تقسيم حسب الموضوع  
(Theme) .

وإذا كان التقسيم إلى فئات غير موفق ، فإن التقسيم حسب  
الموضوع يؤدي إلى فوضى ، كاملة . لن ندخل في الحديث حول  
مفهوم معقد وغير محدد مثل «الموضوع» الذي لم يُعرف حتى  
الآن تعريفاً شافياً أو عرّفه كل مؤلف على هواه . بل إننا نقول إن  
تقسيم القصص الخرافية حسب الموضوع ، مستحيل عمومًا ،  
فهو مثل التقسيم حسب الفئات ، يجب أن يوضع على مسار  
جديد . وللحكايات ميزة واحدة خاصة إذ يمكن لأجزاء قصة ما  
أن تنتقل إلى أخرى دون أي تغيير يذكر . وسنوضح لاحقاً بشيء  
من التفصيل قانون النقل (Transference) هذا ، على أننا  
سنحصر أنفسنا هنا في الإشارة بأن بابا جاجا (Baba Jaga) ،  
مثلاً ، يحتمل أن تظهر في قصص مختلفة متباينة عديدة ، وفي  
مواضيع أكثر تنوعاً وتعتبر هذه الخاصية ميزة خاصة للقصة .  
لكن ، وعلى الرغم من كل هذا ، فإن الموضوع يُعرف عادة كما  
يلي : يُختار جزء من الحكاية (غالباً بصورة عشوائية ، لأنه  
ببساطة لاقت للنظر) يضاف إليه كلمة «حول» ثم يؤسس  
التعريف على ذلك . وعلى هذا الأساس إذا اشتملت حكاية على  
قتالٍ مع تنين فهي حكاية «حول كوشي» وهلمَّ جزءاً ، أي أنه  
لا يوجد قانون واحد لعملية اختيار العناصر الحاسمة . وإذا  
ما تذكرنا مرة أخرى قانون النقل فإنه من المنطقي أن النتيجة  
ستكون دون شك بلبلة أو بالأصح تصنيفات فوق بعضها  
البعض . ويشوه دائماً مثل هذا التصنيف أساس المادة

المدرسة . يُضاف لذلك مبدأ عدم الثبات في قانون التقسيم الأساسي ، أي مخالفة قاعدة منطقية أولية أخرى ، وقد استمرت هذه الحالة إلى يومنا هذا .

سنوضح هذه الحالة بمثالين . لقد ظهر عام ١٩٢٤ كتاب عن الحكاية لبروفسور فولكوف (Volkov) . ولقد ذكر فولكوف في الصفحات الأولى من كتابه ، بأن الحكاية الخيالية تحتوى على خمسة عشر موضوعا . وهي مايلي :

- (١) حول من اضطهدوا ظلما
- (٢) حول البطل - الأبله
- (٣) حول ثلاثة إخوة
- (٤) حول مقاتلي التنين
- (٥) حول الحصول على العرائس
- (٦) حول العذراء العاقلة
- (٧) حول من وقعت عليهم لعنة لوسُحروا
- (٨) حول صاحب طلسم
- (٩) حول من لديه أشياء مسحورة
- (١٠) حول زوجات خائنات .... الخ

ولكن فولكوف لم يوضح لنا كيف توصل إلى هذه الموضوعات الخمسة عشر . وإذا ما نظرنا في قانون التقسيمات هذا ، نجد أن الفئة الأولى تتقرر من التعقيد (سنشرح لاحقا المقصود من «التعقيد» ) . والفئة الثانية من شخصية البطل ، والثالثة من عدد الأبطال ، والرابعة من لحظة في أثناء الحدث وقلّم جُزّا . أي أنها تتميز بغياب قانون ثابت للتقسيم مما نتج عنه فوضى بالفعل . الا توجد حكايات بها ثلاثة أخوة (من الصنف الثالث) يحصلون لأنفسهم على عرائس (من الصنف الخامس) ؟ الا

يعاقب صاحب طلسم ما زوجه الخائنة مستخدما الطلسم «  
هذه التقسيمات إذن ليست تقسيمات علمية بالمعنى الدقيق  
لللمة . فهي ليست أكثر من فهرس ، قيمته لا تزال جد  
غامضة . فهل يمكن أن يقارن مثل هذا التصنيف بتصنيفات  
النباتات أو الحيوانات التي تجرى عند النظرة الأولى ولكن بعد  
دراسة دقيقة وطويلة للمادة العلمية ؟

مادونا قد تعرضنا لمسألة تصنيفات المواضيع لا يمكننا أن  
نمرّ على تصنيف آرن (Aarne) للحكايات دون تعليق . فأرن من  
مؤسسي ما يعرف بالمدرسة الفنلندية . وتشكل أبحاث هذه  
المدرسة قمة دراسات الحكاية في وقتنا الحاضر . وليس من  
المناسب في هذا المقام أن نقوّم هذه المدرسة ، سأشير فقط إلى أن  
هنالك عددا لا بأس به من المقالات والملاحظات على تنوعات  
الموضوع الواحد في التراث العلمي . ويحصل المرء على مثل هذه  
التنوعات أحيانا من مصادر غير متوقعة على الإطلاق . وقد  
تراكمت أعداد كبيرة من هذه التنوعات لكنها لم تدرس بصورة  
منتظمة بعد ويتوجه إليها أساسا اهتمام الاتجاهات الجديدة .  
ليحاول أنصار هذه المدرسة أن يدرسوا ويقارنوا تنوعات  
المواضيع المختلفة حسب انتشارها في العالم . وتنظم المادة  
العلمية على أساس جيواثنوجرافي حسب نظام معروف نام ويتم  
بعدها التوصل إلى نتائج حول البناء الأساسي للموضوعات  
(Themes) وانتشارها وأصولها . لكن هذه الطريقة أيضا تثير  
العديد من الاعتراضات . وسنرى لاحقا أن هناك مواضيع  
(وبالذات مواضيع الحكايات الخرافية) ترتبط ببعضها البعض  
ارتباطا وثيقا . ولمعرفة حدود نهاية موضوع في أشكاله وتنوعاته  
وبداية موضوع جديد . يجب علينا القيام بدراسة مقارنة

لمواضيع الحكايات ، وتأسيس قانون اختيار المواضيع وتنوعاتها بدقة . ولكن لا توجد مثل هذه الدراسات المقارنة ولم يؤخذ انتقال العناصر هنا أيضاً في الحسبان . وتبدأ أبحاث هذه المدرسة من الافتراض غير الواعي بأن كل موضوع يشكل كلا عضويًا ، بحيث يمكن تمييزه من بين عدد كبير من المواضيع ، ودراسته بصورة مستقلة .

وفي نفس الوقت ، فإن الفصل الكلي غير المتحيز لموضوع عن موضوع آخر واختيار تنوعاته ، ليس بمهمة سهلة على أية حال . فمواضيع الحكاية ترتبط ارتباطاً قوياً ببعضها البعض وتتداخل ، بحيث تحتاج هذه المشكلة لدراسة أولية خاصة قبل أن تفصل لذاتها . ودون مثل هذه الدراسة سيتروك كل باحث لذوقه ومزاجه الخاص ، ذلك لأن الاستنتاج الموضوعي ليس ممكناً بعد .

لنأخذ مثلاً من بين تنوعات حكاية «السيدة هول *Holle*» . اقتبس بولت وبوليفكا الحكاية رقم ١٠٢ من أفناسيف (الحكاية المعروفة «بابا جاقا») وضمّنا أيضاً عدداً من الحكايات الروسية - حتى تلك التي تحولت فيها الساحرة إلى فأر أو تنين . لكنهما لم يضمّنا حكاية (موروزكو *Morozko*) فلماذا لم يضمّناها ؟ لأننا هنا نجد نفس طرد بنت الزوج من زوج أخرى وعودتها محملة بهدايا ونفس إرسال البنت الحقيقية وعقابها . إضافة إلى ذلك فإن كلا من حكايتي موروزكو والسيدة هول تقدمان تشخيصاً (*Personification*) للشقاء على الرغم من أن التشخيص في الحكاية الألمانية في صيغة مؤنثة وفي الحكاية الروسية في صيغة مذكرة . لكن يظهر أن موروزكو بسبب حيويتها الفنية للحكاية ، أصبحت ثابتة ذاتياً كنوع خاص من



الحكاية أو كموضوع خاص مستقل يمكن أن تكون له تنوعاته الخاصة به . وفي هذه الحالة نرى أنه لا توجد معايير موضوعية تماما للفصل بين موضوع وآخر . فحينما يرى باحث ما موضوعاً جديداً يرى باحث آخر اختلافاً للموضوع ذاته أو العكس . وماقدمته مثال بسيط جداً على ذلك ، لكن المشاكل تزداد مع توسع وازدياد المادة العلمية .

وإذا كانت الأوضاع كذلك ، فإن طريقة هذه المدرسة تحتاج قبل كل شيء إلى قائمة للمواضيع وقد قام أرنب بهذه المهمة . دخلت قائمة أرنب الاستخدام الدولي ، وقدمت خدمة عظيمة لدراسة الحكاية . ويفضل فهرس أرنب ، أصبح من الممكن وجود نظام تصنيف بالأرقام والحروف (Coding) للحكاية . ويسمى أرنب المواضيع «طرزاً Types» ولكل طراز رقم . ويُسهّل التعارف على مسمى مختصر للحكايات مهمة الباحثين كثيراً (بالرجوع ، في هذه الحال ، إلى رقم في الفهرس) . ودون هذه القائمة على وجه الخصوص لم يكن من الممكن للجنة الحكاية الشعبية خاصة أن تصنف مادتها . فملخص ثلاثين وخمسمائة حكاية كان بحاجة إلى حيز كبير . كما كان من الضروري قراءة كل الملخصات للتعرف على محتوى هذه المادة . لكن ما يحتاج إليه الباحث الآن هو النظر إلى الأرقام ويصبح كل شيء واضحاً من النظرة الأولى .

يوضح الفهرس ، إضافة لهذه السمات العامة ، عدداً من النواقص الحقيقية . فهو كتصنيف لا يسلم من نفس الأخطاء ، التي لاحظناها في تصنيف فولكوف . فالتقسيمات الأساسية هي :

(١) حكايات حيوانات



حقاً إن أرن لا يحاول أن يؤسس تصنيفاً علمياً . وفهرسه ذو أهمية عظمى كمراجع علمي لكنه خطير لسبب آخر . فهو يقترح مفاهيم غير صحيحة أساساً . فلا يوجد تقسيم واضح ومحدد بل غالباً ما يكون ذلك خيالا . وإذا وُجِدَتْ طُرُزُ (Types) فإنها موجودة على مستوى السمات البنائية للحكايات المتشابهة ، والتي سنتحدث عنها لاحقا ، وليس على المستوى الذي يشير اليه أرن .

إن تقارب الحكبات (plots) ببعضها البعض واستحالة الفصل الموضوعي الكامل بينها يجعل المرء ، عند تحديد نص ما لطراز من الطرز ، لا يعرف عادة أي الأرقام يختار . وتعتبر الموازنة بين طراز ما ، ونص مجدد شيئا تقريبا . فمن بين خمس وعشرين ومائة حكاية مذكورة في مجموعة نيكيفوروف Nikiforov ، تم تحديد خمس وعشرين حكاية منها (أي ٢٠٪) على طرز تقريبية ومشروطة ، وضعها نيكيفوروف بين اقواس ، ولكن ماذا ستكون النتيجة لو بدأ باحث آخر في توزيع هذه الحكايات على طرز مختلفة ؟

وفي المقابل ، بما أن الطرز مُعرَّفة حسب ظهور حادثه أو أخرى لافتة للانظار وليس على أساس بناء الحكايات ، وبما أن حكاية واحدة يمكن أن تشمل أكثر من حادثة واحدة ، فعليه يمكن أحيانا أن ترتبط حكاية ما بطرز مختلفة في آن واحد (أي لغاية خمسة ارقام لحكاية واحدة) . ولا يشير هذا إطلاقاً إلى أن النص يتكون من خمس حكايات . إن مثل هذه الطريقة في الوصف هي في الحقيقة ، تعريف حسب الاجزاء . ولا يطبق أرن قواعده على أنواع معينة من الحكايات . وهو ينتقل أيضاً بصورة غير متوقعة وغير منتظمة أحيانا من تقسيم حسب المواضيع إلى تقسيم حسب الموتيفات (Motifs) . وهذه هي

الطريقة التي حدد بها مجموعته الفرعية التي أسماها «حول الشيطان الغبي» . ويقدم هذا التخطيط مرة أخرى اختياراً صحيحاً موفقاً بالبداية . وسأوضح لاحقاً أن الدراسة على أساس أجزاء صغيرة هي الطريقة الصحيحة للبحث . وهكذا فإننا نجد أن مشكلة تصنيف الحكاية في حالة يرثى لها . ومع هذا فالتصنيف واحد من أولى خطوات الدراسة وأهمها . وينبغي علينا أن نتذكر مدى أهمية أول تصنيف علمي للنبات على يد لينوس . لكن دراستنا لاتزال في مرحلة «ما قبل لينوس» .

لننتقل لموضوع أكثر أهمية في أبحاثنا عن الحكاية ونقصد بذلك وصف محتواها . ويمكننا أن نلاحظ هنا الصورة التالية : غالباً لايهتم الباحثون في تلمسهم لقضايا الوصف بالتصنيف (فلسوفسكي) .

وفي المقابل لايصف المصنفون الحكاية بالتفصيل ، ويدرسون فقط بعض جوانبها (فوندت) . وإذا ما اهتم باحث بالاتجاهين معاً فإن التصنيف لايتبع الوصف ، ولكن الوصف يتم داخل إطار من التصنيف المفهوم بصورة مسبقة .

لم يذكر فلسوفسكي سوى النزر اليسير جداً عن وصف الحكاية لكن ما قاله له أهمية عظيمة . ويعني فلسوفسكي بالموضوع مركب موتيفات . ويمكن أن نرمز بالموتيف لمواضيع مختلفة «الموضوع يعتبر سلسلة من الموتيفات . ويتطور الموتيف إلى موضوع والمواضيع تتغير فبعض الموتيفات تأخذ طريقها إلى موضوعات ما ، أو تتحد الموتيفات مع بعضها البعض . «واقصد بكلمة موضوع» (مبتداً) (Subject) تتحرك داخله أو خارجه حالات مختلفة أي موتيفات .<sup>(١٢)</sup> والموتيف عند فلسوفسكي أساسي أما المواضيع فثانوية . الموضوع بالنسبة

له ، فعل خلاق موحد . ومن هذا نلاحظ أن الدراسة يجب ألا تهتم بالمواضيع أكثر من الموتيفات .

ولوتنبه الباحثون لفهم فسوفسكى للحكاية في «الفصل بين مسألة الموتيفات عن مسألة المواضيع» لأسقطوا كثيراً من الأمور المبهمة من الاهتمام العلمي .

على أن تعاليم فسوفسكى حول الموتيفات والمواضيع تشكل قانوناً عاماً فقط . ولم يعد ممكناً تطبيق تفسيره لمصطلح «موتيف» . فالموتيف حسب رايه وحدة قصصية لا يمكن تجزئتها . أقصد من مصطلح «موتيف» أبسط وحدة قصصية ، وميزة الموتيف هي رمزيته ومخططة الاحادي ، مثل تلك العناصر التي لا يمكن تفتيتها إلى وحدات أصغر منتعية للأساطير الدنيا ومنتمية للحكاية ، وعلى أية حال فإن الموتيفات التي يضرب بها الأمثلة يمكن تفتيتها . وإذا كان الموتيف شيئاً يمثل وحدة منطقية فإن كل جملة من الحكاية تقدم موتيفا . (لأب ثلاثة اطفال : موتيف ، بنت الأب تترك المنزل : موتيف ، يقاتل ايفان التنين : موتيف ، وهُلمَّ جرّاً) وسيكون هذا شيئاً حسناً إذا ما كانت الموتيفات لا يمكن أن تقسم حقيقة : وسيكون من الممكن عمل فهرس تفصيلي للموتيفات . لكن دعنا نأخذ الموتيف «يختطف تنين بنت القيصر» (وهذا ليس من أمثلة فسوفسكى) . نجد أن هذا الموتيف يمكن تقسيمه إلى أربعة عناصر ، كل واحد منها يمكن أن يتغير في ذاته .

فيمكن استبدال التنين بكوشي (Kosche) أو إعمار أو شيطان أو ساحر . ويمكن استبدال الاختطاف بالإغواء أو افعال مختلفة أخرى يمكن أن يتم بها الغياب في الحكاية . ويمكن استبدال البنت بأخت أو عروس أو زوجة أو أم . ويمكن استبدال القيصر بابن القيصر أو فلاح أو رجل دين . وبهذه

الطريقة ، وعلى عكس رأي فسلوفسكي ، يجب أن نؤكد أن الموتيف ليس أحاديًا أو لا يمكن تجزئته . وأن الوحدة النهائية التي يمكن تجزئتها لاتعمل كلاً منطقياً . ومع موافقتنا مع فسلوفسكي أن الجزء اساسي ، بصورة اكبر ، للوصف من الكل (ويري فسلوفسكي أن الموتيف ، بسبب أصله ، أساسي أكثر من الموضوع) فإننا في النهاية لابد أن نحل مشكلة استخراج بعض عناصر أساسية معينة بطريقة مختلفة عن طريقة فسلوفسكي .

ومثل فسلوفسكي لم ينجح باحثون آخرون أيضا . ويمكننا أن نضرب مثلا للاتجاه المنهجي القيم بمنهجية بيديه (Bedier) . وتكمن قيمة منهجية بيديه في أنه كان أول من لاحظ وجود علاقة في الحكاية بين ثوابتها ومتغيراتها وحاول أن يُعبر عنها بصورة تخطيطية فأعطى الثوابت ، وهي الوحدات الاساسية التي يسميها عناصر ، الرمز  $\Omega$  أوميقا ( $\Omega$ ) ورمز للمتغيرات بأحرف لاتينية . وبذلك يكون مخطط حكاية ما ، على الشكل التالي ( $\Omega + a + b + c$ ) وأخرى ( $\Omega + b + c + r$ ) والثالثة ( $\Omega - + m + l + r$ ) وفلَمْ جَرَا . ولكن فكرة بيديه الاساسية ، وهي اساسا صحيحة ، تتداعى بسبب عجزه في تحديد معنى أوميقا ( $\Omega$ ) . وتبقى ماهية عناصر بيديه في الواقع وكيفية فصلها غير موضحة .

لقد أهملت نسبياً مشاكل وصف الحكاية في مقابل مفهوم الحكاية كشيء مفروق منه . ففي الوقت الحاضر فقط تنمو فكرة الحاجة للوصف الدقيق ، على الرغم من أن أشكال الحكاية قد نوقشت منذ زمن . في الواقع وفي الوقت الذي وصفت فيه المعادن والنباتات والحيوانات وصنعت بدقة حسب تركيبها ، وكذلك في الوقت الذي وصفت فيه قائمة من المصطلحات الادبية (الفابولا

*Fable* والانشودة *ode* والدراما) تستمر دراسة الحكاية دون مثل هذا الوصف . لقد أظهر شكوفسكي *Sklovskij* المدى الذي يمكن أن تذهب إليه سخافات ما يعرف بدراسات أصل الحكاية حينما تفشل في اعتبار أشكالها . ويورد شكوفسكي مثالا على ذلك الحكاية المشهورة حول قياس أرض باستخدام جلد . وبطل الحكاية يؤذن له بالحصول على كل الأرض التي يستطيع أن يحيطها بجلد ثور فيقطع الجلد الى شرائع ويحيط أرضا أكبر مما توقع الطرف المخدوع . وقد حاول ميلر (*V.F. Miller*) وآخرون أن يستنتجوا هنا معالم فعل قضائي . يكتب شكوفسكي : « يبدو أن الطرف المخدوع - والحكاية في كل تنوعاتها مهتمة بالخداع - لم يعترض على امتلاك الأرض لأن الأرض عموما تقاس بتلك الطريقة . والنتيجة سخافة . فلو كانت العادة في قياس الأرض . في وقت الحدوث المفترض للفعل في الحكاية ، وهي عن طريق إحاطة الأرض بحزام ، موجودة ومعروفة لدى كل من البائع والمشتري ، لن يكون هناك غش فحسب وإنما أيضا ليس هناك موضوع (*Theme*) لأن البائع يعرف ما سيحدث . وعليه فإن إرجاع (القصة للواقع التاريخي) دون أخذ خصوصياتها في الاعتبار ، يؤدي إلى نتائج خاطئة . رغم جهود الباحثين العظيمة .

ينتمي منهج فسكوفسكي ومنهج بيديه إلى ماض بعيد نوعا ما . ورغم أن هذين العالمين عملا ، أساسا ، كمؤرخين للغولكور إلا أن منهجيهما قديما إنجازات جديدة صحيحة من الناحية الأساسية لكنهما لم يُطبقا أو يُستخدما بعد . وفي الوقت الحاضر على الأقل لا تتغير ضرورة دراسة أشكال الحكاية أي اعتراض .

على أن الدراسات الحديثة تذهب أحيانا بعيداً في هذا الجانب . ففي الكتاب المذكور أنفاً لفولكوف ، نجد الوصف التالي : تتجزأ الحكايات أولاً وقبل كل شيء ، إلى موتيفات وتعتبر خصال الأبطال (صهران عاقلان وثالث غبي) وعددهم (ثلاثة أخوة) وأفعال الأبطال (طلب الأب أن يرعى شخص ما قبره بعد موته ، وهو يطلب ينبغي أن ينفذه الغبي فقط) ، والأشياء (كوخ مبنى على ساقبي دجاجة ، طلاسـم) .. الخ ، تعتبر كلها موتيفات . ويُعطى كل موتيف علامة متعارفاً عليها - مثلاً حرف ورقم أو حرف ورقمان . وتُتميّز الموتيفات المتشابهة بحرف وأرقام مختلفة . وهنا نسأل كم من الموتيفات نحصل عليها بهذه الطريقة إن أردنا أن نكون متجانسين ومميزين المحتوى الكلي لحكاية ما ؟ يعطينا فولكوف حوالي ٢٥٠ رمزاً : (لا توجد قائمة محددة) . ومن الواضح أن هنالك كثيراً من الحذف وإن فولكوف قام ببعض الاختيار لكن كيفية اختياره غير معروفة . وبعد أن عزل فولكوف الموتيفات بهذه الطريقة ، فرّغ الحكايات من حالتها الصوتية كتابة متوصلاً للموتيفات وترجم الموتيفات بصورة ميكانيكية إلى إشارات وقارن بين المخططات . ومن الواضح أن الحكايات المتشابهة لها مخططات (Schemes) متشابهة . وتملأ نصوص الحكايات الكتاب . «والنتيجة» الوحيدة التي يمكن أن نصل إليها من هذه النصوص هي أن الحكايات المتشابهة تشابه بعضها البعض - وهذه نتيجة غير ملزمة كلياً ولا تقود إلى شيء .

نحن ندري طبيعة المشاكل التي يبحثها العلماء ولكن يحتمل أن يتساءل القارئ : «لا يشغل العلم ذاته بالمجردات التي في جوهرها ليست ضرورية على الإطلاق ؟ اليس



سيان ما إذا كان الموتيف قابلاً أو غير قابل للتجزئة ؟ وهل يهم كيف تعزل العناصر الأساسية ، وكيف نصنف الحكاية وما إذا كنا ندرسها حسب الموتيف أو الموضوع ؟ قد يشعر المرء وبصورة لا شعورية بالحاجة لإثارة أسئلة أكثر تحديداً وذات صلة بالموضوع ، أسئلة أكثر قرباً للشخص العادي المحب للحكايات . لكن مثل هذا الطلب يقوم على وهم . دعنا نوضح ذلك بتشبيه . هل من الممكن الحديث عن حياة لغة ما دون معرفة أي شيء عن أجزاء الكلام ، أي عن بعض مجموعات معينة من الكلمات المرتبة بحسب القوانين التي تحكم تغيرها ؟ فاللغة الحية حقيقة واقعة - والنمو هو قاعدتها التجريدية . وتقع هذه القواعد على أساس عدد عظيم من ظواهر الحياة ، ولهذا السبب بالتحديد تتلقى اهتمام العلم . فلا يمكن تفسير أية حقيقة واقعة دون دراسة هذه القواعد المجردة .

ولا تحصر الدراسة العلمية نفسها في المشاكل المعالجة هنا . لقد تحدثنا فقط عن تلك الأسئلة المرتبطة بالمورفولوجيا ولم نتعرض ، على وجه الخصوص ، ل مجال البحث التاريخي الواسع الذي تم فيه عمل الشيء الكثير والذي ربما كان أكثر تشويقاً من البحوث المورفولوجية . لكن السؤال العام حول أصل الحكاية ، لم يبيت فيه عموماً بعد على الرغم من وجود غير مشكوك فيه لقوانين أصل وتطور لا تزال تنتظر التوسع . وبدلاً من ذلك ، قد تم فعل الكثير حول أسئلة محددة . ومجرد سرد الأسماء والأعمال لا يعنى شيئاً . ومادام لا توجد دراسة مورفولوجية صحيحة ، فلا يمكن أن تكون هنالك دراسة تاريخية صحيحة . وإذا كنا لا نستطيع تفتيت الحكاية إلى أجزائها ، فإننا سنكون غير قادرين على القيام بالمقارنة الصحيحة . وإذا كنا لا نعرف كيف نقارن فكيف يمكننا أن نلقى

الضوء ، مثلا ، على العلاقات الهندومصرية أو نربط بين الغابويلا الإغريقية والهندية ... الخ ؟ وإذا كنا لانستطيع أن نقارن حكاية بأخرى ، فكيف يمكننا أن نقارن حكاية ما بالدين أو الأساطير ؟ وباختصار كما تصب كل الانهار في البحر ، فإن كل الأسئلة المرتبطة بالحكاية تقود إلى حل مشكلة تشابه الحكايات في جميع أنحاء العالم ، وهي مشكلة مهمة لكنها غير محلولة بعد .

فكيف يمكننا أن نشرح تشابه حكاية ملكة الضفادع في روسيا وألمانيا وفرنسا والهند وفي أمريكا الشمالية بين الهنود وفي نيوزلندة حين لا يمكن إثبات الاحتكاك بين هذه الشعوب تاريخيا ؟ ولا يمكن أن يُفسر هذا التشابه إذا كانت مفاهيمنا لخصائص الحكاية خاطئة . فالمؤرخ غير المتدرب في المشاكل المورفولوجية لن يرى تشابها حيث يكون هنالك فعلا تشابه ، وسيحذف تطابقات مهمة بالنسبة له لكنه لا يلاحظها . وبالعكس ، حيث تفهم التشابهات ، فإن المختص بالمورفولوجيا سيستطيع أن يوضح الظواهر غير المقارنة كليا .

وهكذا نرى أن الكثير يعتمد على دراسة الشكل . ولن نرفض الاضطلاع بالمهمة الأولية التحليلية ، وهي مهمة تحتاج إلى عمل دؤوب ، وبالإضافة ، فهي معقدة لأنها مأخوذة من وجهة نظر المسائل الشكلية (Formal) المجردة . إن مثل هذا العمل الأولي ، الحمل ، وسيلة لتعميم بنيات «ممتعة» .



## الفصل الثاني

### المنهج والمادة

• اني لو اتيق ان نظاماً مؤسساً على التحولات  
يتخلل كل المخلوقات العضوية . وإن بمقدور المرء  
ملاحظة ذلك النظام في كل اجزاء المخلوقات في المراحل  
المتوسطة لتطورها .

جوتسه

دعنا أولا وقبل كل شيء نَصْنَعُ مهمتنا . يلتزم هذا البحث كما ذكرنا في المقدمة ، بدراسة الحكايات الخرافية . وافترض وجود الحكايات الخرافية كطبقة (Class) خاصة افترض عملي مهم . ونقصد بالحكايات الخرافية (Fairy Tales) تلك الحكايات التي يصنفها آرن في ما بين الأرقام ٣٠٠ إلى ٧٤٩ . وعلى الرغم من أن هذا التعريف تعريف مصطنع لكن الفرصة ستتيح لاحقاً تحديداً أكثر دقة على أساس من محصلة النتائج . وسنقوم بمقارنة مواضيع (Themes) هذه الحكايات . ولنجرى المقارنة سنفصل أجزاء الحكايات الخرافية بمناهج خاصة ، وبعدها ، سنقوم بمقارنة للحكايات حسب أجزائها . وستكون النتيجة مورفولوجيا (أي وصفاً للحكاية حسب أجزائها وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها البعض وبالكل) .

فأية مناهج يمكن أن تصل إلى وصف دقيق للحكاية ؟ دعنا نقارن الأحداث التالية :

١ - يعطي قيصر نسراً للبطل . ويحمل النسرة البطل بعيداً إلى مملكة أخرى .

٢ - يعطي رجل عجوز حصاناً لسوشنكو (Sushenka) ويحمل الحصان سوشنكو بعيداً إلى مملكة أخرى

٣ - يعطي الساحر قارباً صغيراً لإيفان (Ivan) . ويحمل القارب إيفان إلى مملكة أخرى

٤ - تعطي أميرة خاتماً لايفان . يظهر من داخل الخاتم شبابٌ يحملون أيفان بعيداً إلى مملكة أخرى وهلمُ جِراً .

في الحالات السابقة متغيرات وثوابت ، تتغير أسماء الشخصيات الدراماتيكية (*Dramatis Personae*) (وكذلك صفات كل واحد منها) لكن أفعالها ووظائفها لا تتغير . ويمكننا أن نستنتج من ذلك أن الحكاية غالباً ماتعزو أفعالاً واحدة لشخصيات مختلفة . وهذا يمكننا من دراسة الحكاية حسب وظائف شخصياتها الدراماتيكية .

علينا أن نقرر إلى أي مدى تقدم هذه الوظائف ثوابت للحكاية فعلاً . وستعتمد صياغة كافة الأسئلة على أجابة سؤال حول عدد الوظائف المعروفة للحكاية .

سيوضح البحث العلمي أن الوظائف المتواترة تثير الدهشة . وعليه فإن بابا جاقا (*Baba Jaga*) وموروزكو (*Morozko*) ، والدب وشبح الغابة ورأس الفرس تمتحن ابنة الأب من زوج أخرى وتكافؤها . ومن الممكن أن نُقر بأن شخصيات حكاية ما ، بفض النظر عن مدى اختلافها ، غالباً ماتؤدي نفس الأفعال . ويمكن أن تتنوع الوسائل الفعلية لتحقيق الوظائف وبذلك فهي متغيرة ، فموروزكو يتصرف بصورة مختلفة عن بابا جاقا . لكن الوظيفة ثابتة . أما مسألة ماذا تفعل شخصيات الحكاية الدراماتيكية فهي مسألة مهمة لدراسة الحكاية ، لكن السؤال «من يقوم بفعلها وكيف تتم فعلاً؟» فيقع في مجال دراسة إضافية لاحقة . ووظائف الشخصيات هي تلك الأجزاء التي يمكن أن تحل محل «موتيفات فسلوفسكي» أو «عناصر بيدي» . ونحن ندرك أن مؤرخي الأديان لاحظوا تكرار الوظائف من شخصيات مختلفة

في الأساطير والمعتقدات ، لكن مؤرخي الحكاية (انظر مثلا فوندت ونجلين (Negelien) لم يلاحظوا ذلك . وكما تنتقل خصائص وظائف الآلهة من واحد لآخر وتنتقل في النهاية حتى إلى القديسين المسيحيين ، كذلك تنتقل وظائف بعض شخصيات الحكاية إلى شخصيات أخرى . ويمكننا أن نقول مقدما إن عدد الوظائف صغير جدا بينما عدد الشخصيات كبير جدا ويفسر هذه الخاصية المزدوجة للحكاية : تعدديتها العجيبة وتصوريته (Picturesqueness) ولونها من جانب ، وتجانسها وتكرارها من جانب آخر .

وهكذا فإن وظائف الشخصية الدراماتيكية تعتبر من الأجزاء الأساسية للحكاية ، ويجب علينا استخلاصها أولا وقبل كل شيء . ولاستخلاص الوظائف ينبغي أن نعرفها . ويجب ألا يعتمد التعريف على الشخصية التي تقوم بالوظيفة . فتعريف الوظيفة سيكون غالبا في صيغة اسم يعبر عن فعل (تحذير ، استجواب ، قتال ، إلخ) . ثانياً ، لا يمكن تعريف فعل ، بعيدا عن مكانه في السرد . ويجب أن يعتبر المعنى للوظيفة في سياق الفعل . فمثلاً ، إذا تزوج أيفان بنت قيصر ، فإن هذا مختلف تماما عن زواج أب من أرملة لها ابنتان . ومثال آخر : إذا استلم بطل مالا من أبيه في شكل مائة روبل ، واشترى قطعة معقولة بالمبلغ في الحالة الأولى ، بينما في الحالة الثانية أعطى البطل جائزة من المال لما قام به من عمل بطولي (تنتهي به الحكاية) فإننا نجد أنفسنا أمام عنصرين مورفولوجيين مختلفين على الرغم من أن (انتقال النقود) واحد في كلا الحالتين . إذن ، يمكن أن يكون لأفعال متشابهة معان مختلفة ولعنان مختلفة أفعال متشابهة .

فالوظيفة تفهم على أنها فعل شخصية ، تُعرَّف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل .

يمكن صياغة الملاحظات المذكورة أعلاه في الشكل التالي :

١ - تُقدِّم وظائف الشخصيات عناصرَ ثابتةً سابقة في الحكاية بالرغم من الكيفية التي تمت بها أو بوساطة من تم تحقيقها وتشكل هذه الوظائف أجزاءً أساسية للحكاية .

٢ - أن عدد الوظائف المعروفة للحكاية الخرافية محدودة : وإذا حددت الوظائف ، فإن السؤال التالي هو : في أي تصنيف وأي ترتيب نجدها ؟

لنا كلمة أولاً عن الترتيب . هناك رأي مفاده أن هذا الترتيب وليد الصدفة . يكتب فيلوفسكي : «يفترض اختيار وترتيب المهمات واللقاءات (أمثلة للموتيفات) حرة معينة» . ويذكر شكولوفسكي الفكرة نفسها ولكن في عبارة أكثر حدة : «من المستحيل أن نفهم لماذا ، في أثناء عملية التبنّي ، لابد من المحافظة على الترتيب الطارئ للموتيفات . وفي ذكر الشواهد ، نجد أن ترتيب الأحداث هو الذي يتم تشويبه دون الجميع» .

إن هذه الإشارة إلى الشواهد غير مقنعة ، فإذا كانت الشواهد تشوه ترتيب الأحداث فإن سرد الأحداث يصبح غير ذي معنى . فترتيب الأحداث قوانينه الخاصة به . وللقصة القصيرة قوانين شبيهة . كما هي الحال بالنسبة للتركيبات العضوية . فلا يمكن أن تتم سرقة قبل أن يدفع الباب . أما فيما يخص الحكاية ، فلها قوانينها الخاصة والمحددة . فترتيب العناصر ، كما سنرى لاحقاً ، واحد تماماً . وتحدد الحرية ضمن هذا الترتيب في حدود ضيقه يمكن أن تصاغ فيها بدقة .

ونحصل بذلك على الأطروحة الأساسية الثالثة لهذا البحث ،  
والقابلة لمزيد من التطور والإثبات والتحقق وهي :

### ٣ -ترتيب الوظائف دائما واحد

أما فيما يتعلق بتقسيم الوظائف في مجموعات ، فمن  
الضروري إن نقول وقبل كل شيء إن كل الحكايات لاتعطينا  
الدليل على كل الوظائف . لكن هذا لايفير إطلاقا قانون  
الترتيب . إن غياب وظائف معينة لايفيرترتيب البقية . وسنركز  
على هذه الظاهرة لاحقا . على أننا سنعامل الآن فكرة التجمعات  
في المعنى الصحيح للكلمة . ويثير تقديم السؤال ذاته الافتراض  
التالي : إذا ما أفردنا الوظائف ، فإنه سيكون من الممكن تتبع  
الحكايات ذات الوظائف المتشابهة . ويمكن اعتبار الحكايات  
المتشابهة على أنها تنتمي لطراز واحد . وعلى هذا الأساس  
يمكننا أن نوجد قائمة للطرز لاتقوم على خصائص المواضيع  
(Themes) وهذه على أية حال غامضة ومشتتة نوعا ما ، وإنما  
تقوم على خصائص بنيوية دقيقة . وفي الحقيقة سيكون هذا  
ممكنا . وإذا قارنا بين الأنواع البنيوية نفسها فإننا سنصل إلى  
الظواهر الآتية غير المتوقعة كلياً : لايمكن أن توزع الوظائف على  
محاور تعزل بعضها البعض . وستصبح هذه الظاهرة ، في كل  
تحديداتها أكثر وضوحا لنا في الفصول الأخيرة من هذا  
الكتاب . يمكننا الآن أن نفسرها على الصورة التالية : إذا رمزنا  
لوظيفة نقابلها في كل مكان بالحرف (A)ورمزنا بالحرف (B)  
لوظيفة أخرى (إذا كانت موجودة) وتتبع دائما (A) فإن كل  
الوظائف المعروفة في الحكاية سترتب نفسها ضمن حكاية  
واحدة ، ولن يخرج شيء منها عن الترتيب ، كما ولن تستثنى  
أي منها الأخرى أو تتعارض منها . وهذه بالطبع نتيجة غير



متوقعة لحد كبير . وسنتوقع بطبيعة الحال ، أنه حينما توجد الوظيفة (A) لا يمكن أن توجد وظائف معينة تنتمي لحكايات أخرى . لنفترض أننا سنحصل على محاور عدة لكن حصلنا على محور واحد في كل الحكايات الخرافية ، فإنها تعتبر نوعا واحدا بينما التشكيلات التي ذكرناها أنفا تعتبر أنواعا فرعية . وقد تبدو هذه النتيجة من النظرة الأولى غير منطقية أو حتى ربما طائشة لكن مع ذلك يمكن أن تحقق بصورة دقيقة جدا . وتقدم مثل هذه الوحدة الطرزية (Typological) مشكلة معقدة جدا سيكون من الضروري أن نركز عليها أكثر . وستتغير هذه الظاهرة سلسلة طويلة من الأسئلة .

ونصل بهذه الطريقة إلى الأطروحة الأساسية الرابعة في بحثنا :

٤ - تعتبر كافة الحكايات الخرافية طرازًا واحدًا من ناحية بنيتها .

سنحاول الآن أن نقوم ببرهنة وتنمية وتوضيح هذه الأطروحات بالتفصيل ، وينبغي أن نتذكر هنا أن دراسة الحكاية يجب أن تكون استنتاجية بمعنى أن نبدأ من المادة الموجودة بين أيدينا إلى النتائج (وهذا ما قمنا به في هذه الدراسة) . لكن طريقة العرض ستكون بترتيب معكوس ، لأنه من الأسهل تتبع التطور إذا كانت الأسس العامة معروفة للقارئ بصورة مسبقة .

ولكن قبل البدء في التوضيح من الضروري أن نقرر ماهي المادة التي يمكن أن تستخدم كموضوع لهذه الدراسة . ويبدو من النظرة الأولى أن نشير إلى أنها بالضرورة تغطي كل المواد المتزايدة وهي في الواقع ليست كذلك . وبما أننا ندرس الحكايات حسب وظائف شخصياتها الدراماتيكية ، فإن تراكم المادة

العلمية يمكن تعليقه بمجرد أن يتضح أن القصص الجديدة لا تقدم وظائف جديدة . بالطبع يجب أن ينظر الباحث في مادة علمية كبيرة جدا ولكن ليست هنالك حاجة لإحكامها كلها في الدراسة . فلقد وجدنا أن مائة حكاية تشمل أكثر مما نحتاج إليه من مادة علمية . وإذا اكتشف الباحث المورفولوجي أنه لا توجد وظائف جديدة ، يمكنه أن يوقف عمله ، وأن تتبع دراساته التالية اتجاهات جديدة (الفهارس والتخطيط الكامل والدراسة التاريخية) ولكن إمكانية تحديد كمية المادة العلمية لا يعني أننا يمكن أن نختار على هوانا . بل ينبغي أن نختار من الدراسة نفسها . وسنستخدم مجموعة أفاناسيف Afanasev مبتدئين الدراسة من الحكاية رقم ٥٠ (وهي حسب خطته ، الحكاية الخرافية الأولى في المجموعة) ومنتئين بحكاية رقم ١٥١ . إن مثل هذا التحديد للمادة العلمية سوف يؤدي دون شك إلى بعض الاعتراضات ، لكن التحديد يمكن تبريره من الناحية النظرية . وبالإضافة للتبرير ، سيكون من الضروري أن نأخذ في الاعتبار درجة تكرار ظواهر الحكاية . فإذا كان التكرار كثيرا ، يمكن للمرء أن يأخذ مادة محدودة . أما إذا كان التكرار قليلا ، يصبح ذلك مستحيلا ويزيد - كما سنرى - تكرار العناصر الرئيسية عن توقعاتنا . ونتيجة لذلك فإنه من الممكن نظريا أن يحصر المرء نفسه في مادة قليلة . ويمكن عمليا تبرير هذا التحديد على أساس أن اشتغاله على مادة علمية كبيرة يجعل حجم هذه الدراسة أكبر مما يجب . ونحن لسنا مهتمين بكمية المادة ، ولكن بنوعية التحليل . تتكون مادتنا العلمية لعملا من مائة حكاية ، أما البقية فعادة مرجعية ، وهي رغم أهميتها العظيمة للباحث تفتقد اهتماما أوسع .

## **الفصل الثالث**

### **وظائف الشخصيات الدراماتيكية**

سنأتي في هذا الفصل على تعدد وظائف الشخصيات الدرامية في الترتيب الذي تفرضه الحكاية ذاتها .  
وسنقدم لكل وظيفة : (١) ملخصاً الجوهرها ، (٢) تعريفاً في كلمة واحدة ، (٣) ورمزها المتعارف عليه [وسيسمح تقديم الرموز لاحقاً بمقارنة تخطيطية لبناء الحكايات المختلفة] .  
ثم نتبع ذلك بأمثلة . وبالطبع فإننا لن نستطيع أن نستعرض كافة الحكايات . وسيكون مانقدمه عبارة عن نماذج موزعة في مجموعات معينة وستكون صلة هذه المجموعات في تعريفها مثل صلة النوع (Species) بالأصل (Genus) والمهمة الأساسية هي استخراج الأصول (Genera) . ولا يمكن أن يشمل فحص النوع (Species) المشاكل المورفولوجية العامة . فالأنواع يمكن تقسيمها إلى تنوعات (Varieties) مختلفة وهنا نبدأ في عملية التنظيم (Systemization) ولا يهدف التصميم المستخدم أدناه إلى الوصول لحثل هذه الأهداف . وينبغي أن يكون ذكر الأمثلة لتوضيح وجود الوظيفة ، كوحدة أصلية معينة . وكل الوظائف ، كما ذكرناه سابقاً ، تناسب قصة سلسلة واحدة .  
وتقدم سلسلة الوظائف المذكورة أدناه الأساس المورفولوجي للحكايات الخرافية عموماً .

تبدأ الحكاية عادة بنوع من الاستهلال فتذكر عدد أفراد أسرة أو تُقدِّم البطل (مثلاً ، جندي) بذكر اسمه أو إشارة إلى

مكانته . ورغم أن الاستهلال ليس وظيفة ، إلا أنه عنصر مورفولوجي هام . ويمكن فحص أنواع بدايات الحكاية فقط في نهاية العمل المقدم . وسنسمى هذا العنصر بالحالة الاستهلالية ونرمز له بـ (α) وبلى الاستهلال الوظائف التالية : -  
 ١ يغيب أحد أفراد (الأسرة) من البيت (التعريف : الغياب ورمزُه B) .

١ - يمكن أن يكون الشخص الذي يُغَيَّب نفسه عضواً في الجيل الأكبر عمراً (B) .

يترك الوالدان المنزل إلى العمل (١١٣) . وكان علي الأمير أن يذهب في رحلة بعيدة ، تاركاً زوجه في رعاية غرباء (٢٦٥) . (ذهب «تاجر» مرة إلى بلدان أجنبية) (١٩٧) . وتعتبر أشكال الغياب دائماً كما يلي : الذهاب إلى العمل ، إلى الغابة ، للتجارة ، للحرب ، أو لعمل شيء ما .

٢ - ويعتبر موت الوالدين شكلاً من الغياب المكثف (B<sup>2</sup>)

٣ - ويغيب أحياناً بعض أعضاء الجيل من الشباب أنفسهم (B<sup>3</sup>) فهم عادة ما يذهبون لزيارة أشخاص ما (١٠١) ولصيد السمك (١٠٨) أو للمشي (١٣٧) أو لجمع الثوت (٢٤٤) .

II تحذير البطل (التعريف : التحذير ويرمز له بـ γ)

١ - (γ<sup>1</sup>) «ينبغي لك أن لاتنظر إلى داخل دولا ب الملابس هذا» (١٥٩) . «اهتم بأمور أخيك الصغير ، ولا تبعد كثيراً عن القناء» (١١٣) . «غالباً ما حاول الأمير أن يقنعها ويأمرها بأن لاتترك البرج الحصين» .. الخ (٢٦٥) . وقد يُقَوَّى التحذير من

الخروج او يستعاض عنه أحياناً بوضع الأطفال في مكان أمين (٢٠١) . وعلى العكس من ذلك نجد التحذير في شكل ضعيف ، مثل طلب نصيحة او الحصول عليها : فتحاول أم استدراج ابنها كي لا يذهب للصيد : «مازلت طفلاً صغيراً» .. إلخ (١٠٨) . وعموماً تذكر الحكاية غياباً في البداية يتبعه تحذير . وإن كان تسلسل الأحداث في الواقع يجري بالعكس . ويمكن ان لا يرتبط التحذير بالغياب : «لا تلتقط التفاح» (٢٣٠) : «لا ترفع الريش الذهبي» (١٦٩) . «لا تفتح الصندوق» (٢١٩) : «لا تقبل اختك» (٢١٩) .

٢ - وتقدم صيغة معكوسة من التحذير على شكل امر أو اقتراح (٧) . «احضر الإفطار إلى الحقل» (١٢٣) . «خذ أخاك إلى الغابة معك» (٢٤٤) .

ومن أجل فهم أفضل يمكن ان نستطرد هنا قليلاً . فالحكاية تقدم لنا حدوداً مفاجئة لفاجعة (لكن ليس دون نوع معين من الأعداد) . ومما يرتبط بذلك ، هو أن الحالة الاستهلاكية تعطي وصفاً لرخاء خاص وتركز عليه أحياناً . كان لقيصر حديقة عجيبة بها تفاح ذهبي ، وكان كبار السن يحبون قيصرهم إفاشيشكا /vasecka الخ .

ويعتبر الرخاء الزراعي شكلاً خاصاً : كان لفلاح وابنائاه قدرة عجيبة على صنع التبن . وغالباً ما نقابل وصفاً لإلقاء بذور تنمو بطريقة ممتازة . ويخدم هذا الرخاء بطبيعة الحال كخلفية معاكسة للمصائب التي ستبته . ويحوم شبح هذا البؤس بصورة غير مرئية فوق الأسرة السعيدة . ويبرز من هذه الحالة التحذير بعدم الذهاب إلى الشارع وغيره . ويمهد غياب الكبار

للمصيبة ويتيح بذلك فرصة مناسبة لها . فيُترك الأطفال بعد موت والديهم يواجهون الحياة وحيدين . ويلعب غالباً أمر ما دور التحذير من شيء ما . فإنَّ حُثَّ الأطفال للخروج إلى الحقول أو الغابة ، فإنَّ تحقيق هذا الأمر له نفس النتائج مثل مخالفة تحذير بعدم الذهاب إلى الغابة أو الحقل .

III مخالفة التحذير (التعريف : **المخالفة** ، ويرمز له بـ « » )  
توازي أشكال المخالفة أشكال التحذير . وتشكل الوظيفتان الثانية والثالثة عنصراً ثنائياً . وقد يوجد النصف الثاني دون الأول (تذهب بنات القيصر إلى الحديقة [83] ؛ ويتأخرون عن العودة إلى البيت) . ونجد هنا أن مانع التأخير محذوف . ويوازي الإذعان لأمر ، كما أوضحنا ، مخالفة أمر .

وتدخل في هذه اللحظة من الحكاية شخصية جديدة يمكن أن تسمى « الشرير » ويقوم دورها على زعزعة سلام أسرة سعيدة وتسبب نوع من المصيبة أو الدمار . والفرار . ويمكن أن يكون الشرير (الأشرار) ثنائياً أو شيطاناً أو عصابة أو ساحرة أو زوج أب .. إلخ (نترك هنا السؤال عن كيفية ظهور شخصيات جديدة في مجرى الأحداث عموماً لفصل آخر خاص) . وهكذا يكون الشرير قد دخل مسرح الأحداث ، وأتى على رجله متسللاً ، طائراً ... إلخ ويبدأ عمله .

IV يقوم الشرير بمحاولة استطلاعية (التعريف : استطلاع الرمز « » )

١ - تهدف عملية الاستطلاع إلى معرفة موقع الأطفال أو أحياناً الأشياء الثمينة ... إلخ ( « » ) .  
يقول دب : «من سيخبرني ماذا حدث لأبناء القيصر ؟ أين

اختفوا ؟ : ويقول موظف كاتب : «من أين تحصل على هذه الأحجار الثمينة ؟» (١٩٧) : ويقول قسيس في وقت الاعتراف «كيف استطعت أن تسترجع صحتك بهذه السرعة ؟» (٢٥٨) : وتقول أميرة : «أخبرني يا أيفان ابن التاجر ، أين حكمتك ؟» (٢٠٩) وتذكر ياقيشنا Jagisna «على ماذا تعيش المنحرفة ؟» وترسل ابنتها ذات العين الواحدة وابنتها ذات العينين وابنتها ذات العين الثلاث للاستطلاع (١٠١) .

٢ - ويلاحظ كذلك شكل لاستطلاع معكوس ، حينما تستجوب الضحية الشرير (م) :

«أين قوتك ياكوشي -Kosce-» (١٥٦) . «يا لحصانك السريع ! هل يمكن الحصول على واحد يسبقه في أي مكان آخر ؟» (١٦٠) .

٣ - ونقابل في حالات متفرقة أشكال استطلاع على أيدي شخصيات أخرى (م) :

٧ يحصل الشرير على معلومات عن ضحيته (التعريف : الحصول الرمز م) :

١ - يحصل الشرير على إجابة مباشرة لسؤاله (ع) : يجيب الأزميل الدب : «خذني إلى الحوش والقفى على الأرض ، وحيثما التصق ، توجد مستعمرة نحل» . وتجيب زوج التاجر على سؤال الموظف عن الأحجار الكريمة : «تبيضها الدجاجة لنا» إلخ .

ونواجه هنا مرة أخرى وظائف مزدوجة غالبا ما تأخذ شكل حوار . والحوار غالبا ما يتم هنا بين زوج الأب والمرأة . وعلى



الرغم من أن زوج الأب لاتصال مباشرة عن ابنة زوجها إلا أن المرأة تجيبها : «لاشك في جمالك لكن لك ابنة زوج تعيش مع الفرسان في الغابة وهي أجمل منك» . ويمكن - كما هي الحال في حالات أخرى مماثلة - أن يوجد النصف الآخر من الوظيفة المزدوجة دون الأول . ويأخذ التسليم في هذه الحالات شكل عمل مهمل : تدعو أم ابنها للمنزل بصوت عال وبذلك تخونه بكشف وجوده لساحرة (١٠٨) . يتسلم رجل عجوز حقيبة عجيبة ، ويعطي أمًا روحية أو في العماد هدية عظيمة من حقيبة وبذلك يكشف لها سر طلسمه (١٨٧) .

## ٢ - ٣ - يشير شكل معكوس أو أشكال أخرى لجمع المعلومات إجابية موازية

(٢٧) يكشف كوشي Kosco سر موته (١٥٦) ، سر الجواد السريع (١٥٩) وفلمُ جُرًا .

VI يحاول الشرير أن يخضع ضحيته ليختطفه أو يستولي على ممتلكاته (التعريف : الخداع الرمز : ) .

يتخفى ، ياديء ذي بدء ، الشرير . يتحول التفتن إلى عنزة ذهبية (١٦٢) أو شاب وسيم (٢٠٤) ، وتدعى الساحرة أنها «سيدة عجوز طيبة» (٢٦٥) أو تقلد صوت أم (١٠٨) ، يلبس قسيس جلد عنزة (٢٥٨) ويتظاهر لص بأنه شحاذ (١٨٩) : ويلب ذلك الوظيفة نفسها .

١ - يستخدم الشرير الإقناع (٢٧) . تحاول الساحرة أن يُقبل منها خاتم (١١٤) : وتقترح أم في العماد أخذ حمام بخار (١٨٧) : وتقترح ساحرة إزالة الملابس (٢٦٤) والاستحمام في بركة (٢٦٥) : ويبحث شحاذ عن صدقة (١٨٩) .

٢ - يتقدم الشرير للعمل مستخدماً الوسائل السحرية بصورة مباشرة ( ٧٦ ) تعطي زوج الأب ابن زوجها حبوياً منومة ، وتقرز دبوساً سحرياً في ملابسه ( ٢٢٢ ) .

٣ - يستخدم الشرير وسائل أخرى للخداع أو الإكراه ( ٧٦ ) . تضع الأخوات الشريرات سكاكين ومسامير حول النافذة التي من المفترض أن تطير من خلالها فينست ( Finist ) ( ٢٢٤ ) . يعيد التنين تنظيم علامات الغابة التي كان من الممكن أن ترشد الفتاة الصغيرة إلى طريقها لأخواتها ( ١٢٢ ) .

VII تستسلم الضحية للخداع ومن ثم تساعد عدوها من غير قصد ( التعريف : الاستسلام . الرمز ( ٩ ) ) .

١ - يوافق البطل على كافة إقناعات الشرير ( أي ينزع الخاتم ، يذهب لحمام البخار ، يسبح ... إلخ ) . ونلاحظ أن المحاذير ترتكب دائماً وأن الاقتراحات المخدعة على العكس من ذلك تُقبل وتنفذ دائماً ( ٩ ) .

٢ - ٢ يتفاعل البطل بصورة ميكانيكية مع استخدام السحر أو الوسائل الأخرى .

( أي ، ينام ، يجرح نفسه ، إلخ ) . ويمكننا أن نلاحظ أن هذه الوظيفة يمكن أن توجد منفردة أيضاً . فلا يوجد أحد يهدد البطل لينام إنما ينام بصورة فجائية ليسهل بطبيعة الحال مهمة الشرير ( ٩ - ٩ ) .

تمثل الاتفاقية الخادعة شكلاً خاصاً من الاقتراح الخادع وقبوله المماثل ( القى ما لا تعرف ملكيته في منزلك ) والموافقة في هذه الحالات إجبارية . ويستغل الشرير بعض الظروف الصعبة

التي يجد الضحية نفسه فيها : تَبْعَرُ قَطِيع ، فقرم دق ، إلخ . وأحياناً يتسبب الشرير في الظروف الصعبة عن قصد . ( يقبض الدب على القيصر من لحيته [ ٢٠١ ] ) . ويمكن أن يُعَرَّف هذا العنصر على أنه سوء حظ أو في [ الرمز : ٦ ] وذلك كتمييزه عن هذا الشكل أو الأشكال الأخرى من الخداع .

VIII يشبب الشرير في أذى أو ضرر أحد أفراد العائلة ( التعريف : الشر ، الرمز : A ) .

وتعتبر هذه الوظيفة مهمة للغاية إذ عن طريقها تنشأ الحركة الفعلية للحكاية . فالغياي ومخالفة التحذير والتسليم ونجاح الخداع كلها تمهد الطريق لهذه الوظيفة وتخلق احتمال حدوثها أو ببساطة تسهل حدوثها . ولهذا فإن الوظائف السبع الماضية يمكن أن تعتبر جزءاً تمهيدياً للحكاية حيث يبدأ التعقيد بفعل شرير . وتقبأين أشكال الشربصور متعددة : -

١ - يختطف الشرير شخصاً ( A<sup>1</sup> ) . يختطف التنين ابنة القيصر ( ١٣١ ) ، ابنة فلاح ( ٢٢٢ ) : تختطف ساحرة طفلاً ( ١٠٨ ) : يختطف الأخوة الكبار عروس أخيه الأصغر ( ١٦٨ ) .

٢ - يأخذ الشرير أو ينتزع حرزاً سحرياً ( A<sup>2</sup> ) . ينتزع الشاب غير المليح صندوقاً ( ١٨٩ ) : تنتزع أميرة قميصاً سحرياً ( ٢٠٨ ) : يهرب الفلاح الذي في حجم الأصبع بمهر سريع ( ١٣٨ ) .

٣ - يخلق انتزاع مساعد سحري بالقوة طبقة ثانوية خاصة لهذه الوظيفة ( All ) . فمثلاً أمرت زوج اب بذب بقرة معجزة ( ١٠٠ ، ١٠١ ) . أمر كائب بذب بطة أو دجاجة سحرية ( ١٩٦ - ١٩٧ ) .

٣ - يُفسد الشرير المحصول أو يذهب (A<sup>3</sup>) . يلتهم مهر كومة  
تب (١٠٥) يسرق دب الشوفان (١٤٣) . يسرق طائر البقول  
(١٨٦) .

٤ - يقبض الشرير على ضوء النهار (A<sup>4</sup>) يحدث هذا مرة  
واحدة فقط (١٣٥) .

٥ - يسلب الشرير ما حاوله في أشكال أخرى (A<sup>5</sup>) . يتأرجح  
موضوع الاستيلاء بدرجة عظيمة ، وليس هناك حاجة لتسجيل  
كافة أشكاله . ولا يؤثر ما يسلب على سير الأحداث ، كما  
سيظهر فيما بعد . ومن ناحية ثانية فإنه من الأصوب ، عموماً ،  
اعتبار أنواع الاستيلاء كشكل واحد للشر ، واعتبار كل  
الأشكال المكونة للاستيلاء (مقسمة بحسب مواضيعها) طبقات  
ثانوية . ومع ذلك ، فإنه من المفيد فنياً فصل العديد من أشكالها  
الأكثر أهمية ، والتعميم على البقية الباقية . والأمثلة على ذلك :  
يسرق طائر النار التفاح الذهبي (١٦٨) : يأكل حيوان ابن  
عرس كل ليلة حيوانات من ذرية حيوانات القيصر (١٣٢) ،  
يمسك الجنرال بسيف الملك (غير السحري) (٢٥٩) .. الخ .

٦ - يسبب الشرير جروحاً جسدية (A<sup>6</sup>) . تقلع الخادمة  
عيون سيدتها (١٢٧) . تبتز الأميرة ساقى كتوما  
(١٩٨) . ومن المثير أن هذين الشكلين نفسيهما (من الناحية  
المورفولوجية) يعتبران أيضاً شكلين من أشكال السلب .  
فالعيون ، مثلاً تضعها الخادمة في جيب وتحملها بعيداً ؛ وهكذا  
فإن العيون يتم امتلاكها بنفس طريقة الأشياء المذنوبة عنوة ،  
وتوضع في مكانها . ويصدق الشيء نفسه على قلب سم انتزاعه .

٧ - يسبب الشرير اختفاء مفاجئاً (A<sup>7</sup>). وعادة ما يكون هذا الاختفاء نتيجة استخدام وسائل سحرية أو خادعة ، فمثلاً تتيم زوج أب ابن زوجها - وتختفي عروسه للأبد (١٣٢) . تضع أخوات سكاكين ومسامير على نافذة الأرملة التي يفترض أن يطير من خلالها فينست *Finist* ومن ثم يمزق أجنحته ويختفي إلى الأبد (٢٣٤) . تطير زوج بعيداً عن زوجها على سجادة سحرية (١٩٢) . وتوضح الحكاية رقم ٢٧٦ صيغة شائعة . ففيها يُسبب البطل نفسه الاختفاء : فهو يحرق الجلد (الخارجي) لزوجته المسحورة ، فتختفي للأبد . وهناك حادثة فريدة في الحكاية رقم ٢١٩ يمكن أن توضع بشروط في هذه المجموعة : تتسبب قُبلة مسحورة في أن ينسى أمير خطيبته كلياً . وتكون الخطيبة في هذه الحالة هي الضحية التي تفقد خطيبها (A<sup>١١</sup>) .

٨ - يطلب الشرير ضحيته أو يفويها (A<sup>٨</sup>) وعادة ما يكون هذا الشكل نتيجة لاتفاقية خادعة . فيطلب مثلاً ملك البحر يد ابنة القيصر ويعود إلى بلده (٢١٩) .

٩ - يطرد الشرير شخصاً ما (A<sup>٩</sup>) . تطرد زوج أب ابنة زوجها (٩٥) : يطرد قسيس حفيده (١٤٣) .

١٠ - يأمر الشرير بإلقاء شخص ما في عرض البحر (A<sup>١٥</sup>) . يضع القيصر ابنته وزوج ابنته في برميل ويأمر بإلقاء البرميل في عرض البحر (١٦٥) . يضع الوالدان في البحر قارباً صغيراً يحمل ابنتهما النائم (٢٤٧) .

## ١١ - يلقي الشرير اللعنة (السحرية) على شخص ما أو شيء ما (A<sup>11</sup>) .

وينبغي علينا أن نلاحظ هنا بأن الشرير غالباً مايسبب في الوقت نفسه ضررين أو ثلاثة أضرار وتوجد أشكال نادراً ماواجهها مستقلة وهي تظهر ميلاً للاتحاد بالأشكال الأخرى . من هذه الأشكال إلقاء اللعنات . تحيل زوج زوجها إلى كلب ثم تطرده (أي A<sup>8</sup>) : تحول زوج ابنة زوجها إلى سنور وتطردها (٢٦٦) . وحتى في الحالات التي تُغَيَّر فيه عروس إلى بطة وتطير بعيداً ، فإننا في الحقيقة نرى حالة من الطرد ، وإن لم تذكر بهذا الشكل (٢٦٤ ، ٢٦٥) .

١٢ - يؤثر الشرير في عملية استبدال (A<sup>12</sup>) . ويعتبر هذا الشكل كثير الحدوث في طي أشكال أخرى . فمثلاً تحول مربية عروساً إلى بطة وتضع ابنتها مكان العروس (A<sup>6</sup><sub>12</sub> ، ٢٦٤) . تعمى مربية عروس القيصر وتضع نفسها مكانها (A<sup>6</sup><sub>12</sub> ، ١٢٧) .

١٣ - يامر الشرير بارتكاب جريمة قتل (A<sup>13</sup>) . ويعتبر الشكل في جوهره شكلاً معدلاً (مكتفياً) من الطرد : فمثلاً تأمر زوج أب خادماً بقتل ابنة زوجها بينما هما في نزعة خارجية (٢١٠) . وتأمر أميرة خدمها بأخذ زوجها إلى الغابة وقتله هناك (١٩٢) . وفي مثل هذه الحالات يُطلب قلب الضحية وكبدتها كدليل على حدوث الجريمة .

١٤ - يقوم الشرير بارتكاب جريمة قتل (A<sup>14</sup>) . وهذا أيضاً

شكل عادة مايكون مصحوباً بأفعال أخرى شريرة تعمل على تكثيفه . تأخذ أميرة قميص زوجها السحري ، ثم تقتله (بمعنى  $A^{214}$  : ٢٠٩) . يقتل الأخوة الأكبر سناً أخاً أصغرو ويختطفون عروسه (بمعنى  $A^{114}$  : تأخذ أخت فأكهة أخيها ثم تقتله ٢٤٤) .

١٥ - يسجن الشرير شخصاً ما أو يعتقله ( $A^{15}$ ) . تسجن الأميرة أيفان في قبوت تحت الأرض (١٨٥) . يسجن ملك البحر سمين Semen (٢٥٩) .

١٦ - يهدد الشرير بزواج مفروض بالقوة ( $A^{16}$ ) . يطلب تنين بنت القيصر زوجها له (١٢٥) .

١٦ - الشكل نفسه بين اقرباء ( $A^{17}$ ) يطلب أخ أن يتزوج أخته (١١٤) .

١٧ - يهدد الشرير باكل لحم انسلان ( $A^{17}$ ) . يطلب تنين أن يتعشى ببنت القيصر (١٧١) يلتهم تنين كافة سكان القرية ويعيش آخر فلاح مهدداً بنفس المصير (١٤٩) .

١٧ - الشكل نفسه بين الاقرباء ( $A^{17}$ ) . أخت تنوى أكل أخيها .

١٨ - يعذب الشرير ضحية في المساء ( $A^{18}$ ) يعذب تنين (١٩٢) أو شيطان (١١٥) أميرة في المساء ، تطير ساحرة إلى فتاة وتمتص ثديها (١٩٨) .

١٩ - يعلن الشرير الحرب (A<sup>19</sup>) . يعلن قيصر مجاور الحرب (١٦١) : وبطريقة مشابهة يخرب تنين ممالك (١٢٧) .

بهذه الأشكال المختلفة للشر نكون قد استنفدنا كافة الأنواع الموجودة في المادة المختارة . وجميع الحكايات على كل حال ، لا تبدأ بسوء الطالع . فهناك أيضاً بدايات غالباً ما تقدم نفس التطور كحكايات تبدأ ببداية (A) . وعند فحص هذه الظاهرة نلاحظ أن هذه الحكايات تبدأ من حالة فقدان أو نقصان معين : وتقود هذه الحالة إلى استفسارات شبيهة لتلك التي في حالة الشر . ونستنتج من ذلك أن النقصان يمكن أن يعتبر من ناحية مورفولوجية مساراً لعملية السلب ، مثلاً . دعنا نأخذ بعين الاعتبار الحالات التالية : تضع أميرة يدها على طلسم لإيفان وتكون النتيجة أن يفقد إيفان الطلسم . وهكذا نرى أن الحكاية ، بينما تحذف عنصر الشر تبدأ مباشرة في الغالب بفقدان : يرغب إيفان في الحصول على سيف أو مهر سحري .. إلخ .

وتقرر عملية النقصان ، مثل السلب ، نقطة التعقيد التالية : يخرج إيفان باحثاً . ويمكن أن يقال نفس الشيء عن عملية خطف العروس كما يقال عن افتقاد عروس ببساطة . ففي الحالة الأولى يُعطى عملاً معيناً يكون من نتائجه نقصان يستدعى البحث ، وفي الحالة الثانية يقدم نقصان جاهز يستدعى هو أيضاً البحث . في الحالة الأولى ينشأ نقصان من لاشيء بينما في الحالة الثانية يحقق من الداخل .

نفركلياً أن المصطلحات «فقدان Lock» و«عدم اكتفاء Insufficiency» ليسا مناسبين إطلاقاً . ولكن لا توجد كلمات في اللغة الروسية يمكن أن يعبر بها عن هذا المفهوم بصورة دقيقة



وكاملة . وتبدو كلمة «نقصان» *shortage* ، أفضل لكن هذه الكلمة لها معنى خاص غير مناسب لهذا المفهوم . ويمكن أن يقارن هذا الفقدان بالرقم صفر والذي يقدم في سلسلة أرقام ، قيمة محددة . ويمكن أن تحدد هذه السمة بالطريقة التالية :

VIIIa يفقد أحد أعضاء الأسرة شيئاً أو يرغب في الحصول على شيء ما (التعريف : **الفقدان** ، الرمز : a) .

من الصعب تجميع أمثلة هذه الوظيفة في مجموعات لكن من السهل تقسيمها حسب أشكال تحقيق الفقدان . ويمكن هنا أن نحصر أنفسنا في توزيعها حسب الأشياء المفقودة :

(١) **افتقاد عروس** (أو صديق أو إنسان بصورة عامة) .  
ويصور أحياناً هذا الافتقاد بصورة حية (ينوي البطل البحث عن عروس) وأحياناً لا يذكر حتى شفافة . فالبطل غير متزوج ويخرج باحثاً عن عروس - وبذلك تكون بداية الفعل (a<sup>1</sup>) .  
(٢) تنشأ الحاجة لأداة سحرية : مثلاً تفاح ، ماء ، خيول ، مهور .. إلخ (a<sup>2</sup>) .

(٣) أشياء **عجيبة** مفقودة (دون أن يكون لها قوة سحرية) مثل طير النار (*Firebird*) ، البط ذي الريش الذهبي ، عجيبة العجائب ، ... إلخ (a<sup>3</sup>) .

(٤) وهناك شكل محدد : **فقدان البيضة السحرية** التي احتوت مقتل كوشي *Kosche* (أو احتوت حب الأميرة) (a<sup>4</sup>) .  
(٥) أشكال تخضع لحكم العقل : **افتقاد النقود** ، وسيلة الوجود .. إلخ (a<sup>5</sup>) . ونلاحظ أن مثل هذه البدايات تتطور من شكل الحياة اليومية بصورة خيالية .

(٦) أشكال أخرى مختلفة (a<sup>6</sup>) .  
وكما أن موضوع السلب لا يقرر بنية الحكاية ، فكذلك

موضوع فقدان . ونتيجة لذلك ، ليست هنالك حاجة لتنظيم كافة الحالات من أجل أهداف مورفولوجية عامة . ويمكن أن يحدّد المرء نفسه في المهم منها ويعمم على البقية .

وتبرز هنا بالضرورة المشكلة التالية : لا تبدأ كل الحكايات بضرر أو ببداية مثل التي ذكرنا . فحكاية أميليا Emilia الغبي تبدأ باستسلام الغبي لرمح ولا تبدأ أبداً بفعل شر . وبمقارنة عدد كبير من الحكايات يتضح ، على كل حال ، أن العناصر الخاصة بمنتصف الحكاية تتحول إلى بدايتها أحياناً . وهذا هو الحال هنا . فاصطياد حيوان وانفلاته هو عنصر وسط عادي ، كما سنلاحظ فيما بعد . وهناك عموماً حاجة لعنصري A أو B لكل حكاية من هذه الطبقة المدروسة . ولا توجد أشكال تعقيد أخرى .

IX إعلان سوء الحظ أو فقدان : يُطلب أو يؤمر البطل ويُسمح له أو لرسوله بالذهاب (التعريف : المتوسط ، الحادثة الموصلة ، الرمز : B) .

تدخل هذه الوظيفة البطل إلى صلب الحكاية ، ويمكن أن تحلل إلى عناصر عند التحليل المتأني لكن هذا غير أساسي لهدفنا . فيعتمد أن يكون بطل الحكاية واحداً من نوعين :

(١) إذا اختطف بنت صغيرة واختفت عن والدها (وكذلك عن المستمع) ، وإذا ابتعد إيفان في البحث عنها ، عندها يصبح إيفان بطل الحكاية وليست الفتاة المخطوفة . ويمكن أن يسمى الأبطال من هذا النوع بالباحثين .

(٢) وإذا ما قبض أو طرد فتى أو فتاة وارتبط خيط الحكاية بمصيره أو مصيرها وليس بمصير من بقوا خلفه عندها يصبح بطل الحكاية الفتى أو الفتاة . ولا يوجد باحثون في مثل هذه

الحكاية . ويمكن أن يسمى الأبطال من هذه المجموعة بالـ**الأبطال الضحايا** .

وسيطهر لاحقاً ما إذا كنت الحكاية تتطور بنفس الطريقة مع كل نوع من الأبطال ولا توجد في المادة العلمية المتوفرة لدينا حكاية تنتهج نهج الأبطال - الباحثين والأبطال - الضحايا في نفس الوقت (أنظر روسلان وليندميل *Ruston and Lindmiles*) وهناك حالات توسط بين الحالتين ، تقع أهمية هذه الحالة في حقيقة مغادرة البطل المنزل بسببها .

١ - **طلب الفجدة** ، تكون نتيجته إرسال البطل ( $B^1$ ) وعادة ما يكون الطلب من القيصر ويكون مصحوباً بوعود .

٢ - **يُرسل البطل مباشرة ( $B^2$ )** . يتخذ الإرسال شكل أمر أو طلب ويكون أحياناً مصحوباً بتهديد في الحالة الأولى ، وبوعود في الحالة الثانية . وأحياناً يستخدم التهديد والوعود معاً .

٣ - **يسمح للبطل بمغادرة الوطن ( $B^3$ )** . وفي هذه الحالة تأتي المبادرة للمغادرة من البطل نفسه غالباً وليس من مرسل . ويدعو والداه له بالتوفيق . ولا يعلن البطل أحياناً أهدافه الحقيقية عند المغادرة . فيطلب السماح له بالمشي خارج أسوار المدينة .. إلخ ولكن الهدف الحقيقي هو المغادرة للصراع .

٤ - **إعلان سوء الطالع ( $B^4$ )** . تخبر الأم ابنها باختطاف ابنتها الذي حدث قبل ولادته . يبدأ الطفل في البحث عن أخته دون أن تطلب منه أمه ذلك (١٢٢) . ولكن ، مع ذلك ، غالباً لا تأتي

حكاية سوء الطالع من الأيوين لكنها تأتي على يد عجوز شمطاء  
أو أشخاص يُقابلون بصورة عفوية .. الخ .

تشير الأشكال الأربعة السابقة كلها إلى أبطال - باحثين .  
وترتبط الأشكال التالية مباشرة بالبطل - الضحية . وتتطلب  
بنية الحكاية أن يفادر البطل الوطن بأي ثمن . وإذا لم يحدث  
هذا عن طريق بعض أشكال الشر ، فإن الحكاية تستخدم  
حادثة الربط لهذا الغرض .

٥ - يرحل البطل المخطوود بعيدا عن الوطن (B<sup>٥</sup>) . يأخذ الأب  
ابنته التي طردتها زوجه ، إلى الغابة . وهذا الشكل شائق من  
جوانب عديدة . فمنطقيا لا تعد أعمال الأب ضرورية . لقد كان  
من الممكن للابنة أن تذهب إلى الغابة بنفسها . لكن الحكاية  
تتطلب الوالد - الموصل كحادثة ربط . ومن الممكن أن نوضح أن  
الشكل الموجود في السؤال شكل ثانوي ، لكن هذا التوضيح يقع  
خارج هدف المورفولوجية العامة . وينبغي على المرء أن يلاحظ  
حقيقة أن الانتقال يستخدم أيضا بالنسبة لأميرة يطلبها تنين .  
ففي مثل هذه الحالات تؤخذ الأميرة إلى شاطئ البحر . وفي  
الحالة الأخيرة ، على كل حال ، فإن دعوة للمساعدة تكون قد  
تمت في نفس الوقت أيضا .

ويحدد مسار الفعل بالدعوة وليس بالترحيل إلى شاطئ  
البحر ويفسر هذا لماذا لا يمكن أن يُعزى الترحيل إلى الحادثة  
الرابطة .

٦ - يطلق سراح البطل المحكوم عليه بالقتل سرا (B<sup>٦</sup>) ينقذ  
طباخ أو رامي سهام فتاة (أو فتى) ويحررها وبدلا من قتلها

يذبح مكانها حيوانا ليقدم قلبه وكبدته كدليل على جريمة القتل (٢١٠ - ١٩٧) وتُعرّف حالة B كعامل سبب مفادرة البطل من الوطن . بينما يقدم الإرسال الضرورة للمفادرة . وتعتبر الحالة الاولى من ميزات البطل - الباحث بينما تنطبق الحالة الثانية على البطل - الضحية .

٧ - أغنية فنّاح (B<sup>7</sup>) . وهذا الشكل خاص بجريمة القتل (وعادة ماينوح الأخ الباقي على الحياة .. إلخ) : وهي خاصة في حالة السحر بالطرد وفي حالة الاستعاضة . ويصبح سوء الطالع معروفاً ويثير فعلاً مضاداً .

X يوافق الباحث أو يقرر القيام بفعل مضاد (التعريف : بداية الفعل المضاد ، الرمز : C) .

تتميز هذه اللحظة بمثل الكلمات التالية : « اسمح لنا ان نبحث عن أميرتك .. إلخ » . وأحيانا لايعبر عن هذه اللحظة بالكلمات ، لكن قراراً اختياريًا يسبق البحث . وتتميز هذه الحالة فقط في الحكايات التي يكون فيها البطل باحثاً . ولايبدى الأبطال المطرودون المسحورون والمستعاض عنهم أي طموح اختياري للحرية وفي مثل هذه الحالات يفتقد هذا العنصر .

XI يغادر البطل الوطن (التعريف : المغادرة ، الرمز : ↑) ترمز المغادرة هنا إلى شيء مختلف عن عنصر الغياب المؤقت المرموز اليه سابقا بالرمز B ، وكذلك عن مفادرة البطل - الباحث والبطل - الضحية . فمغادرة المجموعة السابقة هدفه البحث ، بينما مفادرة الآخرين ترمز لبداية رحلة دون بحث ، وينتظر فيها البطل مغامرات متنوعة . ومن الضروري أن نتذكر

الآتي : إذا اختلطت فتاة وذهب باحث في تتبع أثرها ، فإن شخصيتين غادرتا الوطن . لكن الطريق الذي اتبعته القصة والذي يتطور على أساسه الفعل هو في الحقيقة الطريق الذي اتبعه الباحث . فإذا ما دفعت فتاة مثلاً إلى خارج الوطن ولم يوجد باحث عنها فإن القصة تتطور عن طريق البطل - الضحية ويشير الرمز ↑ إلى طريق البطل ، بغض النظر عما إذا كان باحثاً أو غير باحث . ويغيب في بعض الحكايات تحول البطل من مكان إلى آخر . ويتم الحدث كله في مكان واحد . وأحياناً ، على العكس من ذلك ، تتكثف المغادرة متخذة صورة الهروب .

وتمثل العناصر (ABC ↑) التعقيد . ويتطور فيما بعد مجرى الحدث .

وتدخل الآن شخصية جديدة يمكن أن تسمى بالشخصية «المانحة» أو بصورة أدق «المزودة» وغالباً ما تقابل مصادفة في الغابة ، أو على ناحية الطريق ، الخ (انظر الفصل السادس حول صيغ ظهور الشخصيات الدراماتيكية) . ويحصل منها البطل (سواء كان البطل - الباحث أو البطل - الضحية) على أداة ما (عادة ما تكون سحرية) تسمح له في النهاية بالتخلص من سوء الطالع . ولكن قبل استلام الأداة السحرية ، يصبح البطل عرضة لعدد مختلف من الأحداث التي تؤدي كلها ، على أية حال ، إلى نتيجة حصوله على تلك الأداة .

XII يتم اختيار البطل والتحقيق معه بل والهجوم عليه مما يمهّد الطريق لحصوله إما على أداة سحرية أو مساعد . (التعريف : الوظيفة الأولى ، الرمز : D) .

١ - تختبر الشخصية الماتحه البطل (D<sup>1</sup>) تكلف الساحرة بنتاً بأشغال منزلية مضجرة (١٠٢) . يقترح فرسان القابة أن يقوم البطل بخدمتهم لثلاث سنوات . على البطل أن يقضى ثلاث سنوات في خدمة تاجر (تبرير منطقي لعدم الخدمة المنزلية) (١١٥) . يفترض من البطل أن يخدم كمعداوي في معبر مائي (مُعْدِيَّة) لمدة ثلاث سنوات دون أجر (١٢٨) . يجب على البطل أن يستمع لآلة القوزلا Gusla الموسيقية دون أن ينام (٢١٦) . تقدم شجرة التفاح والنهر والموقد وجبة بسيطة (١١٢) وتقتراح ساحرة النوم مع ابنتها (١٧١) . يقترح تنين رفع حجر ثقيل (١٢٨) . يكتب أحيانا هذا الطلب على حجروفي أحيان أخرى يحاول أخوان ، عندما يجدون حجرا كبيرا ، رفعه بأنفسهم . تقترح ساحرة حراسة قطيع من المهور (٢٥٩) وغير ذلك .

٢ - يُلقى المائح التحية على البطل ويستجوبه (D<sup>2</sup>) . ويمكن أن يعتبر هذا الشكل شكلاً ضعيفاً من أشكال الاختبار . والتحية والاستجواب موجودان أيضاً في الأشكال المذكورة أعلاه ، لكنها لا تأخذ شكل الاختبار وإنما تتقدمه . وفي الحالة الحاضرة يغيب الاختبار المباشر ويأخذ الاستجواب شكل اختبار غير مباشر . وإذا أجاب البطل بصلافة لا يستلم شيئا ولكن إنَّ أجاب بأدب يكافأ بحصان سريع ، بخنجر .. الخ .

٣ - يطلب شخص محتضر خدمة (D<sup>3</sup>) . يأخذ هذا الشكل أحيانا صورة اختبار . فتطلب بقرة التالي : « لاتأكل لحمي ، ولكن اجمع عظامي واربطها في منديل وادفنها في الحديقة ولا تنساني . صب على الماء كل يوم » (١٠٠) . وشبيه بذلك طلب

من الثور في الحكاية رقم (٢٠٢) وصورة أخرى في شكل الطلب الأخير واضحة في الحكاية رقم (١٧٩) فهنا يوجه أب محتضر ابنائه أن يقضوا ثلاث ليال بجوار قبره .

٤ - يتوسل مسجون طالبا حريته D<sup>٤</sup> . يطلب الفلاح النحاسي الصغير المأسور إطلاق سراحه (١٢٥) . يجلس شيطان على برج ويستجدي الجندي أن يطلق سراحه (٢٣٦) . يطلب إبريق اصطياد من الماء أن يكسر أي أن الشبح المحبوس داخله يطلب حريته (١٩٥) .

٤\* - نفس الشيء كما سبق ، مضافاً إليه السجن المبدئي للمانع (D<sup>٤\*</sup>) . مثلاً ، كما هو الحال في الحكاية (١٢٣) ، إذا ألقي القبض على شبح الغابة فلا يمكن اعتبار هذا العمل وظيفة مستقلة : فهو مجرد إعداد لطلب لاحق من الأسير .

٥ - يُتقرب من البطل بطلب الرحمة (D<sup>٥</sup>) . ويمكن اعتبار هذا الشكل طبقة فرعية للحالة السابقة . وتحدث إما بعد الأسر أو خلال تصويب البطل إلى حيوان بنية قتله . ويقبض البطل على رمح فيطلب منه الرمح أن يطلقه (١٦٦) : يُصوّب البطل إلى حيوان ويستجدي الحيوان البطل أن يراف به (١٥٦) .

٦ - يطلب متنازعون توزيعاً للأمالك (D<sup>٦</sup>) . يطلب عملاقان أن توزع بينهما عصا ومكنسة (١٨٥) . متنازعون لا يفصحون دائماً عن طلبهم : يبادر البطل أحياناً باقتراح التقسيم (D<sup>٦\*</sup>) . لا تتمكن الحيوانات من تقسيم جيفة بينها فيوزعها البطل عليها (١٦٢) .



٧ - طلبات أخرى (D<sup>7</sup>) . تشكل مثل هذه الطلبات ، على وجه التدقيق ، طبقة مستقلة بينما تشكل الأنواع المفردة طبقات فرعية : لكن وللتخلص من نظام رمزي جد مربك ، يمكن أن يعتبر المرء وبصورة عشوائية ، كافة هذه الاختلافات على أنها طبقات في ذاتها . وبعد استخلاص الأشكال الأساسية ، يمكن تلخيص الباقي . تطلب فئران طعاماً (١٠٢) . ويطلب لص من الشخص الذي سرقه أن يحمل له المسروقات (٢٣٨) . وهناك حالة يمكن أن تقع في فئتين في آن واحد : يتم اصطياد ثور صغير ، فيستجدي «لا تقتلوني (طلب الرحمة ، D<sup>6</sup>) ولكن اقلوا لي فرخة مع قليل من الزبدة ، بشرط أن تكون ناضجة على قدر الإمكان (طلب آخر ، D<sup>7</sup>) » . وبما أن الدخول للسجن يسبق هذا الطلب ، فإن الرمز لما حدث كاملاً هو (D<sup>6</sup>) . ومثال آخر لشخصية مختلفة ، ويشمل ذلك شخصا متوسلاً مُهدداً أو مقبوضاً عليه في حالة عاجزة . يسرق البطل ملابس امرأة تستحم وتستجديه أن يعيد إليها ملابسها (٢١٩) . وأحياناً تحدث حالة عاجزة دون أي طلب (يبتل أشخاص سذج بماء المطر ، يضرب الأطفال قطاً) . يقوم البطل في هذه الحالات بتقديم المساعدة . ويؤدي هذا ، من ناحية موضوعية ، إلى اختباره رغم أنه البطل لا يحس بذلك شخصياً (D<sup>7</sup>) .

٨ - يحاول مخلوق عدائي القضاء على البطل (D<sup>8</sup>) . تحاول ساحرة وضع البطل في قرن (١٠٨) . تحاول ساحرة أن تقلع رؤوس الأبطال أثناء الليل (١٠٥) . يحاول مضيف أن يقدم ضيوفه عشاءاً للفئران في الليل (٢١٦) . يحاول ساحر تحطيم البطل بتركه وحيداً على جبل (٢٤٢)

٩ - ينخرط مخلوق عدائي في معركة مع البطل (D<sup>9</sup>) . تقاتل ساحرة البطل . تقع دائمة المعركة في كوخ داخل الغابة بين البطل ومخلوقات مختلفة من الغابة . وتتخذ المعركة هنا شكل شجار أو شغب .

١٠ - تعرض على البطل أداة سحرية للمقايضة (D<sup>10</sup>) . يعرض لصمراء (٢١٥) . يعرض تجار أشياء غريبة (٢١٦) يعرض عجوز سيفاً (٢٧٠) . وهم يقدمون هذه الأشياء للمقايضة .

XIII يتفاعل البطل مع أفعال من سيكون المانح (التعريف : ردة فعل البطل ، الرمز : E) . وفي معظم الأحيان يكون رد الفعل إيجابياً أو سلبياً .

- ١ - يتحمل البطل (أو لا يتحمل) اختباراً (E<sup>1</sup>) .
- ٢ - يرد البطل (أو لا يرد) على تحية (E<sup>2</sup>) .
- ٣ - يقدم البطل (أو لا يقدم) خدمة لشخص ميت (E<sup>3</sup>) .
- ٤ - يجرر البطل أسيراً (E<sup>4</sup>) .
- ٥ - يظهر البطل شعوراً بالرحمة للتوسل (E<sup>5</sup>) .
- ٦ - يكمل البطل تخصيص الواجبات على أيام الأسبوع ويصالح المتنازعين (E<sup>6</sup>) يثير في الغالب طلب المتنازعين (أو ببساطة نقاش بدون طلب) ردة فعل مختلفة . يخدع البطل المتنازعين ، مما يجعلهم يجرون ، مثلاً ، خلف سهم أطلقه لمسافة بينما في تلك الأثناء يستولى هو نفسه على الأشياء المتنازع عليها (E<sup>٧</sup>) .

٧ - يؤدي البطل بعض الخدمات الأخرى (E<sup>7</sup>) . توازي هذه الخدمات طلبات أحيانا ، وتتم بسبب طبيعة خاطر البطل أحيانا أخرى . تفدى فتاة شحاذين مارين (١١٤) . ويمكن أن تنتشأ طبقة فرعية من أشكال ذات طبيعة دينية : يحرق البطل برميلاً من بخور لبان ذكر لتعظيم الرب . ويمكن كذلك إحالة حالة واحدة من الدعاء إلى هذه المجموعة (١١٥) .

٨ - ينفذ البطل نفسه من محاولة للقضاء عليه باستخدام نفس الأسلوب الذي يستخدمه أعداؤه (E<sup>8</sup>) . يضع البطل الساحرة في المدفأة وذلك بأن يطلب منها أن تطلعه على كيفية الصعود داخل المدفأة (١٠٨) . يقايض الأبطال الملابس مع بنات الساحرة سرا وتبدأ في قطع رؤوسهن بدلا عن الأبطال (١٠٥) يبقى الساحر نفسه على الجبل حيث كان يرغب في ترك البطل (٢٤٣) .

٩ - يتغلب (او لايتغلب) البطل على عدوه (E<sup>9</sup>)

١٠ - يوافق البطل على مقايضة ولكنه يستخدم في الحال القوة السحرية للشيء المقايض ضد من يتقايض معه (E<sup>10</sup>)  
يقدم عجوز سيفه السحري للمقايضة لفارس من القوزاق في مقابل برميل خشبي سحري . يقوم الفارس بالمقايضة وفي تلك الاثناء يأمر السيف أن يقطع رأس العجوز وبذلك يحصل على البرميل الخشبي السحري أيضا (٢٧٠) .

XI٨ يحصل البطل على وسيط سحري (التعريف :  
الحصول على وسيط سحري ، الرمز F) .

يمكن للأشياء التالية أن تعمل كوسيط سحري : (١)  
حيوانات (حصان ، صقر - الخ) ، (٢) أشياء تظهر منها  
مساعداً سحرية (حجر شديد الصلابة يحتوى على حصان ،  
خاتم يحتوى على شاب) : (٣) أشياء ذات خصائص سحرية  
مثل الهراوات والسيوف وآلات القوزلا الموسيقية والكرات  
وأشياء أخرى كثيرة : (٤) خصائص وقدرات تُعطي مباشرة  
قبل قوة التحول إلى حيوانات .. الخ . وكل هذه الأشياء التي  
تخص التحول سندعوها شرطياً بـ «الوسائط السحرية»  
والأشكال التي تتحول بها كما يلي : -

١ - تحول الوسيط مباشرة ( $F^1$ ) : وغالباً تتخذ عمليات التحول  
هذه شكل المكافأة . يقدم عجوز حصاناً كهديّة ، تهب حيوانات  
الغابة أطفالها .. الخ . وأحياناً يحصل البطل ، بدلاً من  
استلامه لحيوان معين لاستخدامه المباشر ، على قوة تحويل  
نفسه إلى ذلك الحيوان (لزيد من التفاصيل انظر الفصل  
السادس) . وتنتهي بعض الحكايات بلحظة المكافأة . وفي تلك  
الحالات تعادل المكافأة شيئاً له قيمة مادية ولكنه ليس وسيطاً  
سحرياً ( $F^1$ ) وإذا كانت ردة فعل البطل سليمة فإن التحول قد  
لا يحدث ( $F$  سلبية) . أو يحل محله عقاب صارم . يُلتهم البطل .  
يُجمّد ، تُقَطع شرائح من ظهره . يرمى تحت حجر .. الخ ( $F$   
عكسية) .

٢ - يُخصص الوسيط ( $F^2$ ) تشير عجوز إلى شجرة بلوط تحتها  
سفينة تطير (١٤٤) يشير عجوز إلى فلاح يمكن الحصول منه  
على مهر سحري (١٢٨) .

٣ - الوسيط معدا ومجهزا (F<sup>3</sup>) . «خرج الساحر للساحل ورسم قارباً على الرمل وقال : حسنا يا أخوان أترون هذا القارب ! نعم نراه ، إذن اصعدوا فيه » . (١٢٨) .

٤ - يباع الوسيط ويشتري (F<sup>4</sup>) . يشتري البطل دجاجة سحرية (١٩٧) يشتري كلباً وقطاً سحرياً (١٩٠) .. إلخ . والشكل الوسيط بين الشراء والإعداد هي «الإعداد بالأمر» : يأمر البطل حداداً أن يصنع له سلسلة (١٠٥) «والرمز لهذه الحالة : F<sup>3</sup><sub>4</sub> .

٥ - يقع الوسيط في يد البطل صدفة : (F<sup>5</sup>) . يرى إيثان حصاناً في الحقل ويركبه (١٢٢) : يجد شجرة تحمل تفاحاً سحرياً (١٩٢) .

٦ - يظهر الوسيط فجأة من تلقاء نفسه (F<sup>6</sup>) تظهر فجأة سلالم تقود إلى جانب الجبل (١٥٦) يُشكّل نمو الوسيطاء من الأرض شكلاً خاصاً من الظهور المستقل (F<sup>7</sup>) ويمكن أن تُشكّل شجيرات سحرية (١٠٠ ، ١٠١) اغصاناً وكتباً وحصاناً (٢٠١) أو قزماً .

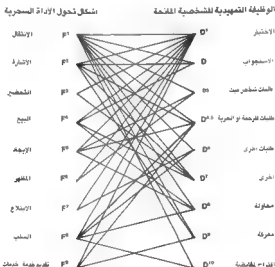
٧ - يؤكل الوسيط أو يشرب (F<sup>7</sup>) . وهذه ليست شكلاً بالمعنى الدقيق ، رغم أنها قد ترتبط ، شرطياً ، بالحالات المشار إليها . تمت ثلاثة أنواع من المشروبات الروحية الشارب بقوة غير عادية (١٢٥) . يعطي أكل حويصلة طائر وكبدته وقلبه خصائص سحرية مختلفة للأبطال (١٩٥) .

٨ حيقبض على الوسيط (F٩) . يسرق البطل حصانا من ساحرة (١٥٩) : يستولى البطل على الأشياء المتنازع عليها (١٩٧) . ويمكن أن يعتبر استخدام الوسائط السحرية ضد الشخص الذي قاىض بها واسترجاع الأشياء ، التى أعطيت ، شكلاً خاصاً للاستيلاء .

#### ٩ - تضع شخصيات مختلفة نفسها تحت تصرف البطل (F٩)

يقدم حيوان ، مثلاً ، خدماته أو ابنائه للبطل كهدية . وبمقارنة بعض الحالات نجد أن الحصان لا يقدم دائماً بصورة مباشرة أو على حجر مصقول . والمناخ يخبر أحياناً البطل ببساطة عن تعويذة يستطيع باستخدامها أن يجعل المهر يظهر . وفي الحالة الأخيرة لا يعطى إيفان في الواقع أي شيء فهو له فقط الحق في المساعدة . وتكون عندنا الحالة نفسها حينما يعطى المتوسل لإيفان الحق في استخدامهما : فالرمح يخبر إيفان بصيغة يمكن من خلالها أن يستدعيه (قل فقط : «بأمر الرمح ...» ) . وأخيراً إذا ما أهملت الصيغة أيضاً فإن الحيوان يوعد ببساطة ، «سأكون أحياناً ذا نفع لك ، فعندها سيكون أمامنا أيضاً لحظة يستلم فيها البطل عونً وسيطٍ سحري في شكل حيوان يصبح فيما بعد مساعداً لإيفان (F٩) . ويحدث غالباً أن تظهر مخلوقات سحرية مختلفة فجأة دون سابق إنذار أو تقابل في الطريق وتقدم خدماتها وتقبل كمساعدات (وF٩) . وغالباً ما تكون هذه أبطالاً ذوي صفات خارقة للعادة أو شخصيات ذات خصائص سحرية مختلفة (اكولين ، شرويين ، صقيع مفرق) .

قبل أن نستمر هنا في تسجيل إضافي للوظائف ، يمكن أن يثار السؤال التالي : في أية تركيبة يجد المرء نوعي  $D$  (استعداد للتحويل) و  $F$  (التحول ذاته) ؟ نحتاج بالضرورة أن نقرر أنه في حالة ردة فعل سلبية من جانب البطل ، فإن  $F$  تكون سلبية فقط (أي أن التحول لا يتم) أو  $-F$  سلبية (يعاقب البطل سيء الحظ بصورة قاسية) . وفي حالة ردة الفعل البطل الإيجابية نجد التشكيلات التي تظهر في الشكل رقم (١) .



الشكل (١)

ونلاحظ في هذا الشكل أن الارتباطات مختلفة بصورة استثنائية ، وبذلك يمكن بصورة عامة تأكيد مدى واسع للتبادل بين مجموعات معينة ومجموعات أخرى . لكن مع ذلك إذا فحصنا هذا الشكل بدقة ، نصبح أكثر وعياً بغياب العديد من الارتباطات . ويمكن جزئياً شرح هذا الغياب بعدم وجود مادة كافية . لكن بعض التشكيلات لا تبرهن على أنها منطقية . وعليه فإنه بإمكاننا أن نختم قولنا بوجود أنواع من الارتباطات . وإذا حاولنا تحديد أنواع من أشكال تحول الوسيط السحري نجد إمكانية عزل نوعين من هذه الارتباطات :

- ١ - الاستيلاء على وسيط سحري ، مرتبط بمحاولة لتحطيم (شواء .. الخ) البطل مع طلب تخصيص أو اقتراح مقايضة .
  - ٢ - ربط كافة أشكال التحول أو الاستلام بكل الأشكال التمهيدية الأخرى ويرتبط اقتراح التخصيص بالنوع الثاني إذا كان التقسيم قد تم فعلاً ، لكنه يرتبط بالأول إذا كان المتنازعون قد خدعوا . إضافة إلى ذلك ، نلاحظ أن العثور على وسيط سحري أو شراءه أو ظهوره المستقل المفاجيء يمكن أن يوجد دون أي إعداد مسبق . وكل هذه أشكال أولية . لكنها إن أُعدت فإنها ستحدث في شكل النوع الثاني وليس الأول .
- وفي هذا الخصوص يمكننا أن نشير مسألة شخصية المانح . يقدم النوع الثاني غالباً مانحين أصدقاء (باستثناء أولئك الذين يتنازلون عن وسيط سحري دون رغبة أو بعد قتال) . بينما يعرض النوع الأول مانحين غير أصدقاء ( أو على الأقل مخدوعين ) . فهؤلاء ليسوا مانحين بمعنى الكلمة ولكنهم شخصيات غير راغبة في أن تزود البطل بشيء . وضمن أشكال كل نوع فإن كافة التشكيلات ممكنة ومنطقية سواء كانت موجودة



أو غير موجودة . فمثلا ، إما أن يكون المانع كثير المطالب شاكراً للجميل قادراً على العطاء أو البوح بسر أو البيع أو تحضير وسيط أو أنه قد يسمح للبطل أن يحصل على وسيط . وفي المقابل ، يمكن أن يسرق أو يؤخذ بالقوة وسيط في ملكية مانع مخدوع . وتعتبر التشكيلات الخارجة عن هذه الأنواع غير منطقية . وعليه ليس منطقياً ، مثلاً ، أن يسرق البطل مهراً من ساحرة بعد قيامه لأجلها بمهمة صعبة . وهذا لا يعني أن مثل هذه التشكيلات غير موجودة في الحكاية . هي فعلاً موجودة لكن في هذه الحالات يكون القاص مضطراً لإعطاء دافع إضافي لأبطاله . وهنا نموذج آخر لارتباط غير منطقي له دافع واضح : يقاتل إيفان عجوزاً وأثناء الصراع يسمح العجوز لإيفان عن غير قصد بشرب شراب يمنح القوة . ويُفهم هذا الفعل حينما يقارن هذا الحدث مع تلك الحكايات حيث يعطى المشروب من قبل مانع صديق شاكر للجميل . ونرى بذلك أن غياب الصلة المنطقية ليس عائقاً للقاص .

وإذا ما كان على المرء أن يتبع مدخلا تجريبياً صرفاً فإن عليه أن يخرج بتبادلية كل الأشكال المختلفة لعنصرى  $D$  و  $F$  في علاقتهما ببعضها البعض .

وفيما يلي مجموعة من الأمثلة المحددة لذلك : -

النوع الثاني :  $(D^1 E^1 F^1)$  تجبر الساحرة البطل على أخذ قطيع من المهور إلى المرعى . يتبع ذلك مهمة ثانية ويتم البطل المهمة ويحصل على حصان  $(160)$  .

$D^2 E^2 F^2$  يستجوب عجوز البطل ويجيب البطل بصلافة ولا يستلم شيئاً ويعود بعدها ويجيب بأدب ويحصل على حصان  $(100)$  .

$D^3 E^3 F^3$  يطلب أب يد 'ضرم من أبنائه أن يقضوا ثلاث ليال بجوار قبره . وينفذ الابن الأصغر رغبته ويحصل على حصان (١٨٠) .

$D^3 E^3 F^4$  يطلب ثور صغير من أبناء القيصر أن يذبحوه ويحرقوه ويزرعوا رماده في ثلاثة أحواض ويقوم البطل بكل هذه الأشياء . تنبت في الحوض الأول شجرة تفاح وفي الثاني كلب وفي الثالث حصان (٢٠١)

$D^1 E^1 F^5$  يجد الأخوة صخرة لا يمكن زحزحتها من مكانها . (محاولة دون مختبر) . لا يتمكن الابن الأكبر من تحريكها . ويحركها الابن الأصغر ويظهر تحتها سرداب يجد فيه إيفان ثلاثة خيول (١٢٧) .

ويمكن أن يستمر هذا إلى ما لا نهاية . ومن المهم أن نلاحظ فقط أن هدايا سحرية أخرى بجانب الخيول تقدم في حالات مشابهة . ولقد تم اختيار الأمثلة المقدمة هنا عن المهور بسبب التوضيح القاطع للقرابة المورفولوجية .

النوع الأول :  $(D^6 E^4 F^6)$  يطلب ثلاثة متنازعين توزيع أشياء سحرية . ويطلب البطل منهم أن يتعقب كل منهم الآخر في هذه الأثناء يستولى على الأشياء (طاقية ، سجادة ، أحذية) .

$D^8 E^8 F^8$  يسقط أبطال في أيدي ساحرة وفي المساء تخطط الساحرة لقتلهم بفصل رؤوسهم ولكنهم يضعون بناتها في أماكنهم ويهربون . ويهرب الأخ الأصغر بمندريل سحري (١٠٥) .

يخدم شمات - رازوم *Smat - Razom* ، وهو شبح خفي ، البطل . يقدم ثلاثة تجار صندوقاً صغيراً (حديقة) وفأساً (قارب) وقرناً (جيش) مقايضة للشبح . يوافق البطل على

المقايضة لكنه فيما بعد يطلب من مساعده شمات - رازوم الرجوع اليه .

ونلاحظ ان تبادل جوانب معينة لآخرى ضمن حدود كل نوع يجرى على مستوى واسع . وسؤال آخر عما إذا كانت أدوات تحول معينة مرتبطة بأشكال تحول معينة (بمعنى ، ألا يُعطى حصان دائما ، بينما يُستولى دائما على سجادة طائرة ... الخ) ؟

ورغم أن فحصنا يختص بالوظائف كما هي فقط ، يمكننا أن نشير (دون أدلة) إلى عدم وجود معايير كهذه . فالحصان يتم القبض عليه عادة ، كما هي الحال في الحكاية رقم (١٥٩) . وفي المقابل يُعطى منديل سحري يستطيع التخلص من مطارده ويُلقى عليه القبض عادة ، يُعطى كهديّة للبطل في الحكاية رقم (١٥٩) وقصص أخرى . ويمكن أن تُجهز باخرة طائرة أو يُشار إليها أو تُعطى كهديّة ... الخ .

دعنا نَعُدّ مرة أخرى لتعداد وظائف الشخصيات الدراماتيكية . فاستخدام الوسيط السحري يتبع استلام البطل له ؛ وإذا كان الوسيط المُستلم مخلوقا حيا ، فإن مساعدته تستخدم مباشرة بأوامر من البطل . ويفقد بذلك البطل ظاهريا كل أهمية ، فهو نفسه لا يفعل شيئا البتة ، بينما يقوم مساعده بكل شيء . ولكن مع ذلك فإن للبطل أهمية مورفولوجية عظيمة . فنواياه تخلق العمود الفقري للحكاية . وتظهر هذه النوايا في صيغة أوامر مختلفة يعطيها البطل لمساعديه . وفي هذه المرحلة يمكن أن نقدم تعريفاً دقيقاً للبطل أكثر مما كان ممكنا من قبل . فبطل الحكاية الخرافية هو تلك الشخصية التي إما تعاني مباشرة من فعل الشرير (الذي يشعر

بنوع ما من الفقد) أو توافق على إنهاء سوء الطالع أو نقص ما لشخص آخر . وفي أثناء الحدث فإن البطل هو الذي يحصل على وسيط سحري (أو مساعد سحري) ويستخدمه أو يُخدم به .

**XV يُحوّل البطل أو يُوصل أو يقاد إلى مكان الشيء الذي يبحث عنه (التعريف : التحويل المكاني بين مملكتين ، التوجيه . الرمز : G) .**

غالبًا ما يكون موضوع البحث واقعًا في مملكة - أخرى - أو « مختلفة » ويمكن أن تقع تلك المملكة في مكان بعيد أفقيًا أو في مكان عال جدًا أو منخفض جدًا . ويحتمل أن تكون وسائل التوحيد واحدة في جميع الحالات . لكن هناك أشكالاً محددة للارتفاع أو الانخفاض الكبير .

١ - يطير البطل في الهواء (G<sup>١</sup>) : على مهر (١٧١) ، على طائر (٢١٩) : في هيئة طائر (١٦٢) : على متن باخرة طائرة (١٢٨) : على سجادة طائرة (١٩٢) : على ظهر عملاق أو شبح (٢١٢) : في عربة شيطان (١٥٤) : الخ .

وأحيانًا يكون الطيران على طائر ومصحوبًا ببعض التفاصيل : فمن الضروري إطعام الطائر أثناء الرحلة ولهذا يحضر البطل معه ثورًا ، الخ .

٢ - يسافر البطل على الأرض أو على الماء (G<sup>٢</sup>) : على ظهر حصان أو ذئب (١٦٨) : على متن باخرة (٢٤٧) : يحمل شخص فاقد اليدين رجلًا أخر فاقد الساقين (١٩٨) : يسبح قط على ظهر كلب في نهر (١٩٠) .

٣ - يقاد البطل (G<sup>3</sup>) : توضح كرة خيط الطريق (٢٢٤) : يقود ثعلب البطل إلى الاميرة (١٦٢) .

٤ - يوضح للبطل الطريق (G<sup>4</sup>) : يدل قنفذ أخ مخطوف على الطريق (١١٢) .

٥ - يستخدم البطل وسائل اتصال كتابية (G<sup>5</sup>) : يتسلق سلماً (١٥٦) : يجد سرداباً ويستخدمه (١٤١) : يمشى على ظهر رمح عظيم كأنه يعبر قنطرة (١٥٦) : ينزل معتمداً على سيور جلدية .. الخ .

٦ - يتبع البطل أثراً دموية (G<sup>6</sup>) : يهزم البطل ساكن كوخ في الغابة . يهرب ساكن الكوخ من البطل ليختفي خلف حجر . وتتعب أثاره يجد إيفان المدخل للمملكة .

يستنفد ماسبق أشكال تحول البطل . وينبغي أن نلاحظ أن «الاستلام» كوظيفة في ذاتها تكون أحياناً غائبة : والبطل يسير ببساطة إلى المكان (بمعنى أن الوظيفة G استمرار طبيعي للوظيفة ↑) وفي مثل هذه الحالة فإن الوظيفة G لا تُستفرد .

XVI يتقابل البطل والشرير في معركة مواجهة (التعريف : الصراع ، الرمز : H) .

تحتاج هذه الصيغة إلى تمييزها عن الصراع (القتال) مع مانع عدائي . ويمكن التمييز بين هاتين الصيغتين بنتائجهما . فإذا حصل البطل على وسيط ، من أجل بحث إضافي ، كنتيجة مواجهة غير ودية يكون هذا عنصر D . وإذا تحصل البطل من

خلال انتصار على الشيء الذي يطلبه ، نحصل بذلك على حالة  
H .

١ - يتقاتلان في ميدان مفتوح ( $H^1$ ) : هنا ، وقبل كل شيء ،  
ينتمى إلى هذا الشكل ، القتال مع اثنين ومع شودو - يودو  
Cudo - Judo ، الخ (١٢٥) ، وكذلك المعارك ضد جيش عدو أو  
فارس ، الخ (٢١٢) .

٢ - يدخلان في منافسة ( $H^2$ ) : لا يتم القتال نفسه في بعض  
الاحيان في الحكايات الهزلية ، فبعد التناوب (شبيه بالتناوب  
الذي يتم قبل قتال حقيقي) ينازل البطل الشخصية الشريرة في  
منافسة ، ويكسب البطل ببراعته : يجبر غجري تنيماً على  
الهروب وذلك بسحق قطعة جبن كما لو كانت حجراً ، وبإدعاء أن  
ضربة على خلف الراس كانت مجرد صغير .. الخ (١٤٩) .

٣ - يلعبان الورق ( $H^3$ ) : يلعب البطل وتنين (شيطان) الورق  
(١٩٢ ، ١٥٣) .

٤ - وتقدم الحكاية رقم (٩٣) شكلاً خاصاً : تقترح انثى تنين  
مايلي على البطل : « دع الأمير إيقان يصعد على الميزان معي ،  
وسنرى من سيكون أكثر وزناً » ( $H^4$ ) .

XVII يوسم البطل (التعريف : الموسم ، الرمز : J) .

١ - يوسم البطل بوسم على الجسم ( $J^1$ ) : يجرح البطل أثناء  
المصادمة ، توقظه الاميرة قبل القتال بعمل جرح صغير على خده

بسنكين (١٢٥) . تَسِمُ اميرة البطل على جبهته بخاتم جارح  
(١٩٥) : تقبله تاركة إشارة نجم محترق على جبهته .

٢ - يستلم البطل خاتمًا او قوطة (d<sup>2</sup>) : ولدينا تشكيلة من  
شكلين إذا ما جرح البطل في معركة وربط الجرح بمنديل اميرة  
او ملك .

XVIII : يُهزم الشرير (التعريف : الفصر ، الرمز : ( I ) .

١ - يُضرب الشرير في معركة مفتوحة (١') .

٢ - يُهزم في منافسة (١'') .

٣ - يخسر في لعبة ورق (١''') .

٤ - يخسر في لعبة وزن (١''') .

٥ - يُقتل دون قتال أو يُؤلي (١<sup>٥</sup>) : يُقتل تنين أثناء نومه (١٤١) .  
يختبئ زميولان Zmiulan في تجويف شجرة ، ويقتل (١٦٤) .

٦ - يُنفى مباشرة (١<sup>٥</sup>) : تضع اميرة بها مس من شيطان صورة  
مقدسة حول رقبتها : «وبذلك تطير القوة السحرية بعيدا في نفثة  
دخان (١١٥)» .

وكذلك نقابل البطولة في صورة سلبية . فإذا ماذهب بطلان أو ثلاثة إلى معركة . فإن أحدهم (القائد) يختبئ بينما ينتصر الآخر (الرمز : 1<sup>٢</sup>) .

XIX : ينتهي سوء الطالع المبدئي (الرمز : K) وتشكل هذه الوظيفة مع الشر (A) زوجا . وتبلغ القصة قممها عند هذه الوظيفة .

١ - يتم القبض على موضوع البحث باستخدام القوة أو البراعة (K<sup>1</sup>)

وهنا يستخدم البطل أحيانا نفس الوسائل التي يستخدمها الشرير للاستيلاء المبدئي . ويتحول مهر إيفان إلى شحاذ يبحث عن صدقات . وتتصدق عليه الأميرة . ويهرب إيفان من الغابة فيقبضون عليها ويحملونها بعيدا . (١٨٥) .

١١ - يتم الأسر أحيانا عن طريق شخصين ، أحدهما يأمر الآخر أن يقوم بمهمة القبض (K<sup>1</sup>) . يطأ حصان سمكة تشبه جراد البحر ويأمر بإحضار ملابس له . وتقبض قطرة فأرا وتأمرة أن يحضر خاتما صغيرا (١٩٠) .

٢ - يتم الحصول على الشيء الذي يبحث عنه عن طريق عدة أشخاص مرة واحدة ، وذلك عن طريق تبادل سريع لأفعالهم (K<sup>2</sup>) .

يثار توزيع الأفعال بسلسلة من الفشل المتواصل أو



محاولات الأشخاص المختطفين للهروب . يحصل السبعة على أميرة : يختطفها لص لكنها تهرب طائفة في شكل جمعة . يصيدها ضارب السهم بقوسه . ويستعيدوها آخر في شكل كلب ، من الماء .. إلخ (١٤٥) . يتم الحصول على البيضة المحتوية على موت كوشى Koscoj . ويهرب أرنب جرياً وبطة طيراً وسمكة عوماً بالبيضة ويحصل عليها ثعلب وغداف وسمكة (١٥٦) .

### ٣ - يتم الحصول على الشيء المبحوث عنه بمساعدة الإغراء (K<sup>3</sup>) .

تقترب هذه الوظيفة في طبيعتها في كثير من الحالات من طبيعة الوظيفة (K<sup>1</sup>) . يستدرج البطل الأميرة على ظهر باخرة بأشياء ذهبية ويذهب بها بعيداً (٢٤٢) . ويمكن أن تكون طبقة فرعية خاصة من الإغراء في شكل اقتراح للمقايضة . تطرّف فتاة عمياء تاجاً رائعاً وترسله إلى خادمتها الشريرة . وتعيد الأخيرة في مقابل التاج عيون الفتاة ويتم استعادة العيون بهذه الطريقة .

### ٤ - يتم الحصول على الشيء المطلوب كنتيجة مباشرة لأفعال سابقة (K<sup>4</sup>) .

فإذا قتل إيفان تيتينا ، مثلاً ، وتزوج فيما بعد الأميرة التي أطلق سراحها ، فإن «الحصول» هناليس عملاً خاصاً بل وظيفية أي مرحلة في تطور عقدة الحكاية . فالأميرة لم يقبض عليها ولم تخنف وإنما تم «الحصول عليها» نتيجة معركة والحصول عليها

في هذه الحالات عنصر منطقي ويمكن أن يتم نتيجة لأفعال أخرى بدلا من المعارك . وبذلك يستطيع إثبات أن يجد أميرة نتيجة رحلة مُوجَّهة .

٥ - يتم الحصول في الحال على الشيء المبحوث عنه عن طريق استخدام وسيط سحري ( $K^6$ ) .

يُسَلَّمُ شابان (يظهزان من كتاب سحري) ظبيًا ذا قرون ذهبية له سرعة إعصار .

٦ - استخدام وسيط سحري للتغلب على الفقر ( $K^6$ ) .  
تبيض بطة سحرية بيضا من ذهب (١٩٥) وينتمي غطاء المائدة السحري الذي يفرش نفسه ، والحصان الذي يبعثر الذهب إلى هذا الشكل (١٨٦) . وهناك شكل آخر لغطاء طاولة الطعام تظهر في شكل رمح : «بأمر الرمح ومباركة الرب دع المائدة تُشرع والطعام جاهزاً» (١٦٧) .

٧ - يتم القبض على الشيء المبحوث عنه ( $K^7$ ) .  
وهذا الشكل شكل نموذجي في الأزمات الزراعية . يقبض البطل على مهر يسرق التبن (١٠٥) ويقبض على الكركي الذي يسرق حبات البسلة (١٨٧) .

٨ - إبطال مفعول اللعنة التي كانت على شخص ما ( $K^8$ ) .  
وهذا الشكل شكل نموذجي لـ ( $A^8$ ) (التسحر) . ويتم إبطال

اللجنة إما بحرق جلد أو عن طريق طلسم : «كوني فتاة مرة أخرى»

#### ٩ - ينجو شخص مذبوح (K<sup>٩</sup>) .

يُزال دبوس أوسن ميت من الراس (٢١٠ ، ٢٠٢) . ينتفض البطل على أثر رشه بماء الموت والحياة .

٩ - ١ كما هي الحال في الأسر السلبي حيث يجبر حيوان حيوانا آخر للقيام بفعل ، هنا يقبض ذئب على أرنب ويفرض على أمه أن تحضر له ماء الموت وماء الحياة (١٦٨) وهذه الوسيلة للحياة المسبوقه بالحصول على الماء ، يمكن أن تعزل كطبقة فرعية خاصة (K<sup>١٠</sup>) .

#### ١٠ - تحرير أسير (K<sup>١٥</sup>)

يحطم حصان أبواب زنزانة ويطلق سراح إيقان (١٨٥) . وليس لهذا الشكل من الناحية المورفولوجية أية صلة بتحرير شبح غابة ، مثلاً ، لأنه في الحالة الأخيرة ينشأ أساس للعرفان ولإعطاء وسيط سحري . وهنا ينتهي سوء الطالع الأولي . وتقف الحكاية رقم ٢٥٩ دليلاً على صورة خاصة للتحرير : فهنا يسحب ملك البحر دائماً سجينه إلى الساحل عند منتصف الليل . ويتوسل البطل إلى الشمس أن تحرره . وتتأخر الشمس في مناسبتين وفي المناسبة الثالثة «ترسل الشمس أشعتها ولايستطيع ملك البحر أن يسجبه مرة أخرى إلى العبودية» .

ويتم أحيانا استلام الشيء المبحوث عنه بنفس صيغ استلام الوسيط السحري (أي تعطى كهديّة ، يُشار لمكانها ، تشتري . إلخ) ورمز هذه الحوادث :  $K F^1$  ، تحويل مباشر :  $K F^2$  . مؤشر : إلخ . كما في عاليه .

XX يعود البطل (التعريف : العودة ، الرمز : ↓) .

عادة ما تتم العودة بنفس أشكال الوصول . وعلى كل حال فليس هناك حاجة لربط وظيفة خاصة لمتتبع العودة ، لأن العودة تعنى التغلب على الحيز . ولكن هذا ليس صحيحا دائما في حالة المغادرة . فبعد المغادرة يُعطى وسيط (حصان ، صقر .. إلخ) وبعدها يحدث الطيران أو أشكال أخرى من وسائل السفر ، بينما تحدث العودة للمكان في الحال وغالبا ماتكون بنفس أشكال الوصول . وأحيانا يكون للعودة طبيعة الهروب .

XXI يُطارد البطل (التعريف : المطاردة ، الرمز : Pr) .

١ - يطير المطارد خلف البطل ( $Pr^1$ ) يتبع تنين إيفان (١٦٠) :  
 تطير ساحرة خلف طفل (١٠٥) : تطير نعامة خلف بنت (١١٢) .

٢ - يطلب المطارد الشخص المذنب ( $Pr^2$ ) وترتبط هذه الصورة كذلك في معظم الأحيان بالهروب الفعلي في الفضاء : يرسل والد تنين قاربا طائرا ومن القارب يصيحون «نريد» المذنب المذنب !» (١٢٥) .

٣ - يطارد المطارد البطل ، محولا نفسه إلى حيوانات مختلفة .. الخ (Pr<sup>3</sup>) .

ترتبط هذه الصورة في مراحل مختلفة بالهروب : يتبع ساحر البطل في شكل ذئب ورمح وإنسان وديك (٢٤٩) .

٤ - يتحول المطارد (ازواج تنين ، الخ) إلى أشياء خفية مغرية وتضع نفسها في طريق البطل (Pr<sup>4</sup>) .

«سأجري أمامه وأجعل له النهار حارًا وسأحول نفسي إلى مرج أخضر وفي هذا المرج الأخضر سأحول نفسي إلى بئر وسيعم في هذه البئر كاس ذوقاعدة فضية .. وهنا سيمزقون مثل حبوب زهرة الخشخاش» (١٣٦) وتتحول أنثى التنين إلى حدائق ووسائد وأبار ، الخ . ولاتخبرنا الحكاية ، على أية حال ، عن كيفية تمكنها من سباق البطل .

٥ - يحاول المطارد أن يلتهم البطل (Pr<sup>5</sup>) .

تتحول أنثى تنين إلى فتاة ، تغرى البطل ثم تتغير إلى لبوة ترغب في التهام أيقان (١٥٥) . تفتح تنين أم فكها من السماء إلى الأرض (١٢٨) .

٦ - يحاول المطارد أن يقتل البطل (Pr<sup>6</sup>)

يحاول أن يسحق سناميتا في داخل رأسه (٢٠٢) .

٧ - يحاول أن يقرض شجرة يحتمي بها البطل (Pr<sup>7</sup>) .

XXII : إنقاذ البطل من المطاردة (التعريف : الإنقاذ، الرمز :  
(Rs).

١ - يُحمل في الهواء (أحيانا يُنقذ بهروب خاطف كلمح  
البرق) (Rs<sup>1</sup>).  
يطير البطل بعيدا على ظهر حصان (١٦٠) أو على ظهر إوزة  
(١٠٨).

٢ - يهرب البطل . واضعا عراقل في طريق مطارده (Rs<sup>2</sup>) .  
يرمي فرشاة ، مشطا ، فوطة وتتحول هذه إلى جبال وغابات  
وبحيرات . وكذلك يمزق فيرتوقور Vertogor (مُنزور الجبل)  
وفيرتدوب Vertodub (محوّل البلوط) الجبال وأشجار البلوط  
ويضعانها في طريق أنثى التنين (٩٢) .

٣ - يتغير البطل ، بينما هو هارب ، إلى أشياء تجعله  
لا يمكن التعرف عليه (Rs<sup>3</sup>)  
وتحول أميرة نفسها والأمير إلى بنر وقطرة ماء ، إلى كنيسة  
وقسيس (٢١٩) .

٤ - يخبىء البطل نفسه أثناء هروبه (Rs<sup>4</sup>)  
يخبىء نهر وشجرة تفاح ومدخنة فتاة (١١٢) .

٥ - يخبىء حدادون البطل (Rs<sup>5</sup>) .  
تطلب أنثى التنين الشخص المذنب . يخبىء إيفان عند  
الحدادين .

ويقبضون هم على أنثى التنين من لسانها ويضربونها بمطارقهم (١٢٦) . وهناك حادثة في الحكاية رقم (١٥٢) ترتبط دون شك بهذه الصورة : يضع جندي الشياطين في حقيبة من القماش (جربنديه) فيُحْمَلون إلى حداد ويضربون بمطارق ثقيلة .

٦ - ينقذ البطل نفسه أثناء هروبه بأن يتحول سريعا إلى حيوانات وحجارة ، إلخ (Rs<sup>6</sup>) .

يهرب البطل في شكل حصان ، باقة بيضاء ذات طيات متعددة ، خاتم ، بذرة ، صقر (٢٤٩) . ويعتبر التحول عنصرا ضروريا لهذه الصيغة . ويمكن أن يُحذف الهروب أحيانا ويمكن أن تعتبر مثل هذه الصيغة طبقة فرعية خاصة . تُقتل فتاة وتنبت حديقة من بقاياها . تُقتل حديقة فتتحول إلى حجر ، إلخ (٢٢٧) .

٧ - يتجنب البطل إغراءات أنثى تنين متحولة (Rs<sup>7</sup>)  
يجتث إيفان الحديقة ، البشر .. إلخ . ويسيل الدم منها (١٣٧) .

٨ - لايسمح البطل لنفسه أن يُلْتَهَم (Rs<sup>8</sup>)  
يجعل إيفان حصانه يقفز فوق فكي أنثى التنين . يتعرف على اللبوة كأنثى تنين ويقتلها (١٥٥) .

٩ - يُنقذ البطل من محاولة لقتله (Rs<sup>9</sup>)  
تستخرج الحيوانات السن الميت من رأسه في آخر لحظة .

## ١٠ - يقفز إلى شجرة أخرى (Rs<sup>10</sup>) .

تنتهى كثير من الحكايات عند الإنقاذ من المطاردة . يصل البطل إلى وطنه وبعدها إذا حصل على فتاة ، يتزوجها ، إلخ . ومع ذلك فليس هكذا الحال دائما . فالحكاية يمكن أن يكون بها سوء طالع آخر يقابل البطل : فقد يظهر شرير مرة أخرى يستولى على كل ما حصل عليه إيفان وربما يقتله . بعبارة أخرى ، يتكرر شر آخر ، أحيانا بنفس الأشكال كما هو في البداية وأحيانا في أشكال أخرى جديدة على الحكاية . وبهذا تبدأ حكاية جديدة . ولاتوجد أشكال محددة لشر متكرر (بمعنى أننا نحصل مرة أخرى على اختطاف وسحر وقتل .. إلخ ) ولكن هناك أشرارا معينين يرتبطون بسوء الطالع الجديد ، وهم أخوة إيفان الكبار . فبعد عودته بقليل يسرقون جائزته بل وأحيانا يقتلونه . وإذا سمحوا له بالعيش ، عندها - وللحصول على بحث جديد - فمن الضروري مرة أخرى وضع عائق فراغي عظيم بين البطل والشيء المطلوب . ويتم ذلك برمي البطل في هاوية (حفرة ، مملكة تحت سطح الأرض ، وأحيانا في البحر) يبقى أحيانا داخلها لمدة ثلاثة أيام كاملة . بعدها يبدأ كل شيء من جديد : أي ، مقابلة عفوية مرة أخرى مع مانح ، إتمام محاكمة بنجاح أو تقديم خدمة .. إلخ ، حصول على وسيط سحري واستخدامه لإعادة البطل إلى وطنه ومملكته . ومن هذه اللحظة يصبح تطور الحكاية مختلفا عن بدايتها وسنعرض له فيما يلي .

وتدل هذه الظاهرة على حقيقة وهي أن العديد من الحكايات تتألف من سلسلتين من الوظائف يمكن تسميتها «بحركات»



(movements) . فيخلق فعل شر جديد «حركة» جديدة وبهذه الطريقة تترابط أحياناً سلسلة كاملة من الحكايات في حكاية واحدة . ومع ذلك لا تشكل عملية التطور التي سنصفها لاحقاً استمرارية الحكاية ، رغم أنها تخلق حركة جديدة . ومما يرتبط بذلك وجوب السؤال عن كيفية تمييز عدد الحكايات في كل نص .

٧٨٨. **يسرق أخوة إيفان جائزته (ويرمونه في هلوية) .**

لقد رمز للشرب  $A$  . فإذا اختطف الأخوة عروس إيفان فإن رمز هذا الفعل سيكون  $A^1$  . وإذا سرقوا الوسيط السحري يكون الرمز  $A^2$  . والخطف المصحوب بقتل يرمز له بـ  $A^1_{14}$  والأشكال المرتبطة برمي البطل . في هوة سوف يرمز لها بـ  $A^1 A^2$  ،  $A^2_{14}$  ، الخ .

٧٨٩. **X-XI : يبدأ البطل مرة أخرى في البحث عن شيء ما (C) ↑ انظر (X-XI) .**

أحياناً يحذف هذا العنصر هنا . يتجول إيفان ويكي كما لو كان يفكر في العودة . ويغيب دائماً العنصر  $B$  (الإرسال) في هذه الحالات حيث لا يوجد سبب في إرسال إيفان ، فهو الشخص الذي اختطفت منه العروس .

٧٩٠. **XII يصبح البطل مرة أخرى موضوع الأفعال المؤدية إلى الحصول على وسيط سحري (D) انظر (XII) .**

XIII<sup>bis</sup> : يتفاعل البطل مرة أخرى مع أفعال الشخصية  
المانحة في المستقبل (E) (انظر XIII) .

XIV<sup>bis</sup> : وضع وسيط سحري جديد تحت تصرف البطل  
(F) (انظر XIV) .

XV<sup>bis</sup> : يُحضر البطل أو يُسَفَّر إلى مكان الشيء المرغوب  
الحصول عليه (G) (انظر XV) . وفي هذه الحالة يصل إلى  
الوطن .

ومن هذه النقطة ، يتطور سرد الحكاية بصورة مختلفة  
وتُعطى الحكاية وظائف جديدة .

XXIII : يصل البطل ، دون أن ينكشف أمره ، إلى الوطن أو إلى  
بلد آخر (التعريف : الوصول دون انكشاف الأمر ، الرمز :  
(٥)

هنا يمكن التفريق بين طبقتين : (١) الوصول إلى الوطن  
ويبقى فيه البطل مع صاحب حرفة ما (صائغ ، خياط ،  
إسكافي ، الخ)

ويعمل كصبي مبتدئ ، (٢) يصل إلى بلاط ملك ويخدم إما  
كطاه أو سائس للخيل . وفي نفس الوقت ، من الضروري أحياناً  
الإشارة إلى وصوله كذلك .

■ : يدعى بطل مزور ادعاءات لا أساس لها من الصحة  
(التعريف : ادعاءات كاذبة ، الرمز : L) .

إذا وصل البطل الوطن يقدم أخوانه الادعاءات الكاذبة .  
وإذا كان يخدم في مملكة أخرى يقدم الادعاءات قائد حربي ،  
حامل ماء ، أو غيرهما . يقدم الأخوان أنفسهم كحاصلين على  
الجائزة ويتقدم القائد على أنه المنتصر على الثنين . ويمكن  
اعتبار هذين الشكلين كطبقتين خاصتين .

XXV : يتم اقتراح مهمة صعبة على البطل (التعريف : مهمة  
صعبة ، الرمز : M) .

وهذه الوظيفة واحدة من العناصر المفضلة في الحكاية .  
والمهام تُعين أيضاً خارج الارتباطات التي وضعناها قبل قليل .  
لكن هذه الارتباطات ستعالج لاحقاً . دعنا الآن ننظر في مسألة  
المهام في حد ذاتها فهي مختلفة بحيث إن كل واحدة منها تحتاج  
إلى رمز منفرد . ومع ذلك ليست هنالك من حاجة في الوقت  
الحاضر للتفاصيل . ولأننا لن نجري توزيعاً دقيقاً ، سنقوم  
بتعداد كل الحالات الموجودة في المادة التي ندرسها وتصنيفها في  
مجموعات تقريبية :

#### محاكمة بطعام وشراب :

أكل عدد معين من الثيران أو حمولة عربية من الخبز أو شرب  
مقدار كبير من البيرة (١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٤٤) .

#### محاكمة بالفار :

الاستحمام في حمام من الحديد المصهور وهذه الصورة  
مرتبطة بالمحاكمة السابقة (١٢٧) (١٢٨) . وهناك صورة  
أخرى تشمل الاستحمام في ماء مفل ساخن (١٦٩) .

### محكمة بالإغز و ماشابه ذلك :

- تقديم لغز يصعب حله (٢٣٩) : حكاية وتفسير حلم (٢٤١) :  
تفسير معنى صراخ غراب عند شباك القيصر وطرده (٢٣٧) :  
تخمين العلامات المميزة لبنت القيصر (٢٣٨) .

### محكمة من خلال الاختيار :

- اختيار الشخص المطلوب من بين اثنتى عشرة فتاة (أوفتى)  
متشابهة (٢١٩ ، ٢٢٧ ، ٢٤٩) .

### الاختباء والتفتيش :

- أن يخبىء الشخص نفسه بحيث يصعب اكتشافه (٢٢٦) .

### تقبيل الاميرة في نافذة : (١٨٠ ، ١٨٢) .

### القفز من فوق البوابة : (١٠١) .

### اختبار قوة وحذق وثبات :

- تخفق اميرة إيفان في الليل أو تعصريده (١٩٨ ، ١٢٦) : تعطي  
للبطال مهمة التقاط رؤوس اثنين محتجز (١٧١) ، ترويض  
حصان (١٩٨) : أو جلب قطع من الأحصنة المتوحشة  
(١٧٠) : أو هزيمة فارسه (٢٠٢) : أو منافس . (١٦٧) .

- اختبار التحمل : أن يقضى سبع سنوات في مملكة الصفيح  
(٢٧٠) .

### مهام تزويد وصناعة :

أن يقدم دواء (١٢٢) : أن يحصل على فستان عرس ،  
خاتم ، حذاء (١٣٢ ، ١٣٩ ، ١٥٦) : أن يسلم شعر ملك البحر  
(٢٤٠) : أن يسلم قارب طائر (١٤٤) : أن يسلم ماء الحياة  
(١٤٤) : أن يزود فرقة جيش (١٤٤) : أن يحصل على سبعة  
وسبعين مهرا (١٧٠) : أن يبني قصرا في ليلة واحدة (١٩٠) :  
أو قنطرة موصلة إليه (٢١٦) : أن يحضر «قرينا للفرد غير  
المعروف الذي أملكه ليجعل منهما زوجين» (٢٤٠) .

### مهام صناعة :

أن يخطط قمصانا جديدة (١٠٤ ، ٢٦٧) أن يخبز رغيفا  
(٢٧٦) : وكمهمة ثالثة في هذه الحالة يطلب القيصر أفضل  
راقص .

### مهام أخرى :

أن يلتقط ثمار التوت من غابة أو شجرة معينة (١٠٠) .  
(١٠١) : أن يعبر حفرة بزانة (١٣٧) : أن يجد شخصا ما  
«شمعته تضيء بنفسها» (١٩٥) .  
وستلخص التمييز بين هذه المهام والعناصر التي تشابهها  
لدرجة كبيرة في الفصل المتعلق بالتمثيل .

XXVI : تنتهي المهمة (التعريف : الحبل ، الرمز : N)

توازي اشكال الحلول اشكال المهام بدقة فتنتهي بعض المهام

قبل أن تبدأ أو قبل الوقت المطلوب من قبل الشخص الذي  
خصص المهمة . وهكذا يجد البطل العلامات المميزة للأميرة قبل  
أن يُطلب منه ذلك . وسنرمز للحلول الأولية لهذا النوع بالرمز :  
(N) .

## XXVII : يتم التعرف على البطل (التعريف : التعرف ، الرمز : Q)

يتم التعرف عليه بعلامة أو وسم (مثل جرح أو علامة على  
شكل نجمة) أو شيء يعطى له (خاتم ، فوطة .. الخ) . ويخدم  
التعرف في هذه الحالة وظيفية موازية لعملية الوسم أو العلامة .  
ويعرف البطل أيضاً بإنجازه المهام الصعبة ويسبق هذا دائماً  
قدوم غير معروف .

وأخيراً يمكن أن يعرف البطل مباشرة بعد فترة طويلة من  
الفراق . وفي الحالة الأخيرة ، يمكن أن يعرف الوالدان  
والأطفال والأخوة والأخوات بعضهم البعض ، الخ .

## XXVIII : يُكشف أمر البطل المزيف أو الشرير . (التعريف : كشف الادعاء ، الرمز : EX) .

ترتبط هذه الوظيفة ، في معظم الحالات ، بالتي سبقتها .  
وأحياناً تكون نتيجة مهمة لم تكتمل (فالبطل المزيف لا يستطيع  
أن يرفع رؤوس تنين) . وغالباً ماتقدم هذه الوظيفة في شكل قصة  
(«هنا حكّت الأميرة كل شيء كما كان») وأحياناً تحكى كل  
الأحداث من البداية في شكل حكاية . ويكون الشرير من بين

نفسه من خلال تعابير الاعتراض التي يبديها (١٩٧) . وأحياناً تُفنى أغنية تقص ما حدث وتكشف الشرير (٢٤٤) . وتحدث أنواع أخرى من الكشف أيضاً (٢٥٨) .

XXIX : ظهور البطل في شكل جديد . (التعريف : القلهور الجديد ، الرمز : T) .

١ - يتم ظهور جديد عن طريق العمل السحري لمساعد (T<sup>1</sup>) .

يمر البطل خلال أذني حصان (أوبقرة) ويحصل على شكل جديد أنيق .

٢ - يبنى البطل قصرًا منفيًا (T<sup>2</sup>) .

يسكن البطل نفسه في القصر كالأمير . تستيقظ فجأة حسناء أثناء الليل في قصر جميل (١٢٧) . ورغم أن البطل أحياناً لا يتحول في هذه الحالات فإنه يتغير في شكله الخارجي .

٣ - يلبس البطل ملابس جديدة (T<sup>3</sup>) .

تلبس فتاة ملابس (سحرية ؟) ومجوهرات وفجأة تحظى بجمال وهاج يعجب به الجميع (٢٢٤) .

٤ - صيغ منطقية وهزلية (T<sup>4</sup>) .

ويمكن تفسير هذه الأشكال جزئياً بما سبقها (كتحويلات لها) ويجب أن تدرس وتشرح جزئياً بارتباطها مع دراسة الحكاية

النادرة حيث كانت بدايتها . ولاتتم في هذه الحالات تغيرات  
مظهر فعلية ولكن يتم ظهور جديد بالخداع . فمثلاً «يقود الثعلب  
كوزينكا Kuzinka إلى ملك ليقول له إن كوزينكا وقع في جدول  
ويطلب ملابس . ويعطي الثعلب ملابس ملكية ، ويظهر بها  
كوزينكا ويؤخذ على أنه ابن القيصر . ويمكن أن تصاغ كل  
الحالات الشبيهة كما يلي : يؤخذ الدليل غير الصحيح على  
الثروة والجمال على أنه دليل صحيح .

XXX : يعاقب الشرير (التعريف : العقاب ، الرمز : U)  
يقتل الشرير بالرصاص أو ينفي أو يربط إلى ذيل حصان أو  
ينتحر . وفي مقابل ذلك يكون عندنا عفو مبني على شهامة (U -  
سلبي) وعادة مايجازى فقط الشرير أو البطل المزيّف في الحركة  
الثانية بينما الشرير الأول يعذب فقط في تلك الحالات التي تكون  
فيها المعركة والمطاردة غائبتين عن القصة . وماعدا ذلك فإنه  
يقتل في معركة أو يموت خلال المطاردة (تنفجر الساحرة في  
محاولتها لشرب البحر) .

XXXI : يتزوج البطل ويعتلي العرش (التعريف زفاف ،  
الرمز : W) .  
١ - يمنح البطل عروساً ومملكة في الحال أو يتسلم نصف  
المملكة أولاً وكل المملكة عند وفاة الوالدين (W) .  
٢ - وأحياناً يتزوج البطل دون أن يعتلي العرش لأن عروسه  
ليست أميرة (W) .



- ٢ - وأحياناً على العكس لا يذكر سوى اعتلاء العرش ( $W$ ) .
- ٤ - إذا تدخل فعل شر جديد في الحكاية قبل الزفاف ، فإن الحركة الأولى تنتهى بخطوية أو وعد بالزواج ( $W^1$ ) .
- ٥ - على عكس الحالة السابقة ، يفقد بطل متزوج زوجه ، ويستعاد الزواج كنتيجة للطلب (يرمز للزواج المستعاد بـ  $W^2$ ) .
- ٦ - وأحياناً يتسلم البطل هدية مالية أو تعويضاً بدلاً عن الزواج بالأميرة ( $W^3$ ) .

وهنا تختم الحكاية أو تصل إلى النهاية . وينبغي أن نقول هنا بوجود عدة أفعال لأبطال الحكاية في حالات فردية لا تطابق الوظائف المذكورة عاليه ولا تُعرَّف بها . ومثل هذه الحالات نادرة . وهي إما أن تكون أشكالاً لا يمكن فهمها بدون مادة مقارنة أو أنها أشكالاً متحولة من حكايات من طبقة مختلفة (نوارد *Anecdotes* أشكال *Legens* .. الخ) وتُعرَّف مثل هذه على أنها عناصر مهمة ونرمز لها بالرمز  $X$  ) .

ماهي النتائج التي يمكن أن نصل إليها من الملاحظات السابقة ؟ أولاً ، وقبل كل شيء ، نقول بنتائج قليلة عامة . نلاحظ أن عدد الوظائف الفعلية محدود جداً ، فهناك واحدة وثلاثون وظيفة فقط يمكن ملاحظتها . وتتطور أحداث كل الحكايات التي في مادتنا داخل حدود هذه الوظائف . ويمكن قول الشيء ذاته بالنسبة لأحداث عدد كبير من حكايات الشعوب الأخرى . إضافة إلى ذلك ، إذا قرأنا كل الوظائف الواحدة تلو الأخرى نلاحظ أن كل وظيفة تؤدي إلى التي تليها بالضرورة المنطقية والفنية . وكذلك نرى أنه لا توجد وظيفة تستبعد

الأخرى وأنها تقوم كلها على محور واحد وليس ، كما قيل ، على عدة محاور .

سنغطي الآن نتائج فردية عديدة لكنها بالغة الأهمية . فنلاحظ أن عدداً كبيراً من الوظائف منظمة في أزواج (المنع - المخالفة ، الاستكشاف - التسليم ، الصراع - الانتصار ، المطاردة - التسليم ... الخ) ويمكن أن ترتب الوظائف الأخرى في مجموعات ، فمثلاً ، يتكون تعقيد الحكاية من وظيفة الشر والإرسال وقرارد الفعل ومغادرة الوطن (ABC ↑) .

وتشكل العناصر (D || F) كلاً أيضاً . وبجانب ذلك هناك وظائف فردية على غرار هذه التشكيلات (الغياب ، العقاب ، الزواج ، الخ) .

وهذه مجرد ملاحظة حول هذه النتائج الخاصة في هذه المرحلة وستبرهن ملاحظة إمكانية ترتيب الوظائف في أزواج على فائدتها لاحقاً وكذلك النتائج العامة التي توصلنا إليها هنا .

لا بد أن نفحص في هذه المرحلة نصوصاً فردية للحكايات عن قرب . ويمكن أن نجيب على السؤال حول كيفية تطبيق هذا المخطط على النصوص وعما تشكل الحكايات الفردية بالنسبة للمخطط عن طريق تحليل النصوص فقط . لكن السؤال المعكوس «ماذا يمثل المخطط بالنسبة للحكايات ؟» فيمكن أن يجاب عليه الآن . فالمخطط وحدة قياسية للحكايات الفردية نقيسها به لنعرّفها مثلما نقيس قماشاً بالياردة لنقرر طوله . إن تطبيق المخطط على حكايات مختلفة يمكن أيضاً أن يُعرّف علامات الحكايات ببعضها البعض . ونحن ننتبأ بأن مشكلة قرابة الحكايات ومشكلة المواضيع (Themes) واختلافاتها يمكن أن تجد حلاً جديداً بفضل هذا المخطط .

## **الفصل الرابع**

**تمهيلات حالت المعنى  
المورفولوجي المزدوج  
لوظيفة واحدة**

لقد أوضحنا من قبل أن الوظائف يجب أن تُعرَّف بصورة مستقلة عن الشخصيات التي من المفترض أن تنفذها . وإذا ما اتبعنا تعداد الوظائف نصبح مقتنعين أن الشخصيات يجب أيضاً أن تُعرَّف بصورة مستقلة عن الكيفية والصورة التي تنفذ بها الوظائف . وهذا يُعقّد أحياناً تعريف الحالات الفردية ذلك لأن وظائف مختلفة يمكن أن تحقق بنفس الطريقة بالضبط . ويظهر أننا نواجه هنا تأثير أشكال معينة على بعضها البعض . ويمكن أن تسمى هذه الظاهرة بتمثل وسائل تحقيق الوظائف . لا يمكن أن توضّح هذه الظاهرة المعقدة بصورة جلية هنا ويمكن أن تفحص بصفاتها ضرورية لما سيأتي من تحليل فقط . دعنا نفحص حالة كنموذج (١٦٠) : يسأل إيفان ساحرة عن حصان . وتقترح عليه أن يختار الأفضل من قطيع متشابه من المهور . فيختار البطل الحصان الأفضل ويأخذه . يعتبر الفعل في منزل الساحرة اختباراً للبطل من الشخصية المانحة ، يتبعه استلام الوسيط السحري . لكن في حكاية أخرى (٢١٩) نرى أن البطل يرغب الزواج من بنت جني الماء فيطلب الجني من البطل أن يختار عروسه من بين اثنتي عشرة غادة متشابهات . فهل يمكن أن تُعرَّف هذه الحالة أيضاً على أنها اختبار من الشخصية المانحة ؟

من الواضح أنه رغم الخاصية الشبيهة للأفعال ، فإننا نواجه عنصرًا مختلفًا كليًا أهمية صعبة مرتبطة بالاختبار . لقد حدث تمثّل شكل لشكل آخر . ودون أن نشغل أنفسنا بمسألة أولوية هذا المعنى أوداك يجب أن نجد المعيار الذي سيسمح لنا في كافة الحالات أن نفرق بين العناصر دونما اعتبار للأفعال المتشابهة .

وفي تلك الحالات فمن الممكن دائمًا أن نكون محكومين بمبدأ تعريف الوظيفة حسب نتائجها . فإذا كان استلام الوسيط السحري يتبعه حل المهمة ، فهذه حالة اختبار الشخصية المانحة للبطل ( $D^1$ ) . وإذا كان استلام العروس يتبعه زواج ، يكون لدينا إذن مثال على مهمة صعبة ( $M$ ) .

ويمكن أن نفرق بين المهمة الصعبة والإرسال ذي الطبيعة المعقدة بنفس الطريقة . فإرسال شخص للبحث عن ظبي ذي قرون ذهبية يمكن أن يسمى «مهمة صعبة» . لكن مورفولوجياً يعتبر مثل هذا الإرسال عنصرًا مختلفًا عن مهمة تعدها أميرة أو ساحرة . وإذا كان الإرسال يؤدي إلى مغادرة أو بحث مطول ( $C \uparrow$ ) أو مقابلة الشخصية المانحة .. إلخ نكون قد حصلنا على عنصر تعقيد ( $B$  ، فقدان ، إرسال) . وإذا ما تم حل المهمة حالاً وادى مباشرة للزواج ، فإننا نكون قد حصلنا على  $M - N$  (مهمة صعبة وحلها) .

إذا تبع الزواج تحقيق المهمة ، فإن هذا يعني أن العروس قد كُسبت أو حصل عليها عن طريق تحقيق المهمة . وبهذه الطريقة تكون نتيجة المهمة (ويعرف العنصر على أساس نتائجه) هو

**الحصول على الشخص المبحوث عنه أو الشيء** (لكن ليس الحصول على الوسيط السحري) . والمهام الصعبة يمكن أن نُصَدِّق عليها بالاختبار أو دونه . والحالة الأخيرة نادرًا جدًا ما تحدث (حدثت مرتين في مادتنا ، حكاية ٢٤٩ ، ٢٢٩) . يتبع الحصول على الشخص المرغوب فيه حل المهمة . وعليه فإننا نصل إلى الملخص التالي : كل المهام التي تؤدي إلى بحث يجب أن تعتبر على أساس ■ . وكل المهام التي تؤدي إلى استلام الوسيط السحري يجب أن تعتبر على أساس D . كل المهام الأخرى تعتبر نوعين من M : مهام مرتبطة باختبار عروسين لبعضهما البعض والزواج ، ومهام لا ترتبط بذلك ..

دعنا ننظر لحالات أكثر بساطة للتمثيلات . فالمهام الصعبة هي المورد الأكثر غنى للأنواع المختلفة من التمثل . تطلب أميرة أحيانًا بناء قصر سحري يبنيه البطل في الحال بمساعدة وسيط سحري . ولكن بناء قصر سحري يمكن أيضًا أن يفهم في سياق معنى مختلف كليًا . فبعد كل مأثره . يبنى البطل قصرًا في طرفه عين ويظهر كأمير . وهذا نوع خاص من التحول - وهو التالي - . وليس حلاً لمهمة صعبة . فقد تمثل شكل بأخر بينما يجب أن يبقى هنا السؤال عن أولية الشكل في كلا المعنيين مفتوحاً .

وأخيراً . يمكن أن تمثل المهام أيضًا بمقابلة تنين . فمقابلة تنين يختطف أميرة أو يعيث في مملكة فسادًا والمهام التي تطلبها أميرة تعتبر عناصر مختلفة كلية . ولكن في حكاية معينة تطلب الأميرة أن يهزم البطل التنين إذا ما أراد أن يتزوجها . فهل يمكن اعتبار مثل هذه الحالة M (مهمة صعبة) أو H (صراع) ؟

لتنتهى هذه الحالة إلى مهمة لأنها متبوعة بزواج ولأن الصراع مُعرَّف أعلاه على أنه صراع مع شرير ، والتنين في هذه الحالة ليس شريرًا ، لكنه مقدم بصورة مؤقتة وليس له البتة أي تدخل في مجرى الأحداث ، ويمكن أن يستبدل بمخلوق آخر يُذبح أو يستأنس (قارن مهمتى استئناس حصان ، هزيمة خصم) .

والعناصر الأخرى التي غالبًا ما تتمثل بعضها البعض ، هي فعل الشر الأولي ومطاردة الشرير . فتبدأ حكاية ٩٢ بأخت إيفان (ساحرة ، تسمى أيضًا أنثى تنين) وهي تجتهد لالتهام أخيها ، ويهرب الأخ من المنزل . ومن هذه النقطة تتطور الأحداث . تتحول هنا أخت التنين (وهي شخصية مطاردة بصورة عامة) إلى أخت البطل . وتتحول عملية المطاردة إلى بداية الحكاية وتستخدم A (الشر) وبالذات A<sup>300</sup> . وإذا ما قارنا كيفية فعل أنثى التنين أثناء المطاردة بكيفية فعل زوج الأب في بداية حكاية ما ، فإننا سنحصل على تشابه يسلط بعض الضوء على بدايات الحكاية التي تعذب فيها زوج أب ابنة زوجها من امرأة أخرى . إن مثل هذه المقارنة تصبح مهمة بوجه خاص إذا أضفنا إليها دراسة الصفات التي تتميز بها هذه الشخصيات . وبتقديم مادة أكثر يمكننا أن نظهر أن زوج الأب قد تحولت إلى أنثى التنين في بداية الحكاية وأن لها بعض سمات ساحرة وبعض السمات العادية . ويمكن أحيانًا إجراء مقارنة مباشرة بين الظلم والمطاردة . فحالة أنثى تنين تحول نفسها إلى شجرة تفاح تقف على قارعة طريق يسافر فيه البطل وتجذبه بسحر فاكهتها

القائلة ، يمكن أن تقارن في الحال بعرض زوج الأب لفتح مسموم يُرسل لابنة زوجها . ويمكن أن تقارن تحول أنثى تنين إلى شحاذة بتحول ساحرة (أرسلتها زوج الأب) إلى سيدة سوق ، الخ .

وهناك ظاهرة أخرى تشبه التمثل وهي المعنى المورفولوجي المزدوج لوظيفة واحدة . وأبسط مثال على هذا النوع موجود في الحكاية رقم ٢٦٥ . يخرج أمير في رحلة ويمنع زوجه من مغادرة المنزل . وتظهر هنا ، عجوز صغيرة الحجم يبدو عليها الطبيب والبساطة وتساؤها : لماذا أنت ضجرة ؟ لو أحببت أن تنظري إلى عالم الله ! لو تمشين في الحديقة فقط !» إلخ (استدراج شرير ، ٣٦) . تخرج الأميرة إلى الحديقة وبذلك تكون قد استجابت لاستدراج الشريرة ولم تطع في نفس الوقت أمر زوجها (S<sup>1</sup>) . وبذلك يكون لخروج الأميرة من المنزل معنى مورفولوجي مزدوج . وهناك مثال آخر أكثر تعقيداً في الحكاية رقم ١٨٠ ، وفي حكايات أخرى : فهنا نجد مهمة صعبة (تقبيل الأميرة : وهي ممتطية حصاناً يجرى بأقصى سرعة له) تتحول إلى بداية الحكاية ، وتتسبب في مغادرة البطل (بمعنى أنها تقع في طبقة اللحظة المتصلة ، B) . وما يميز هذه المهمة ، عندما تكون في صورة دعوة ، أنها شبيهة بما نطق به والد الأميرة المخطوفة (انظر مثلاً : «من سيقبل ابنتي الأميرة ميلوليك Milolika) وهي ممتطية جوادها بسرعة ...» ، «من سيبحث عن بناتي .. إلخ» . تقدم الدعوة في الحالتين نفس العنصر (B<sup>1</sup>) : لكن إضافة إلى ذلك ، فإن الدعوة في الحكاية ١٨٠ هي في نفس



الوقت مهمة صعبة . فهنا ، كما هي الحال في حالات عدة شبيهة ، تتحول المهمة الصعبة إلى عقدة وتستخدم كعنصر  $B$  بينما تبقى في نفس الوقت كعنصر  $M$  .

وبالتالي فإننا نرى أن السبل التي تنفذ بها الوظائف تؤثر على بعضها البعض ، وأن الأشكال المتماثلة تؤقلم نفسها بوظائف مختلفة . ويتحول شكل معين إلى موقف مختلف ، حاصلة على معنى جديد أو مبقية في نفس الوقت على معنى قديم . وكل هذه الظواهر تُعَقِّدُ التحليل وتحتاج إلى اهتمام خاص حينما نبدأ بمقارنتها لبعضها البعض .



## **الفصل الخامس**

**بعض العناصر الأخرى  
في الحكاية**

## ١ - عناصر مساعدة لربط الوظائف

تشكل الوظائف العناصر الأساسية للحكاية ، وهي عناصر يبنى عليها سير الأحداث . وإلى جانب ذلك ، هناك أجزاء مهمة جدا ، على الرغم من أنها لا تقرر تطور الحكاية .

نلاحظ أن الوظائف لا تتبع دائما بعضها البعض في ترادف مباشر . وإذا أدت شخصيات مختلفة الوظائف التي تتبع بعضها البعض ، فإن الشخصية الثانية يجب أن تعرف كل ما جرى حتى ذلك الوقت . ويتصل بهذا أن نظاما كاملا لتوصيل المعلومات قد طُوِّر في الحكاية وفي أشكال فنية أخاذا ، أحيانا .

ويغيب هذا التذكير أحيانا من الحكاية وعندها تمثل الشخصيات إما ميكانيكيا (*ex machina*) أو عارفة بكل شيء . ومن جانب آخر ، يستخدم أحيانا التذكير حيث لا يكون ضروريا أبدا . وتستعمل أشكال التذكير هذه أحيانا لربط وظيفة مع أخرى في سرد أحداث الحكاية . فمثلا يتم القبض على أميرة اختطفها كوشي (*Koscej*) ، وتؤخذ بعيدا . تنشأ مطاردة . ويمكن أن تبدأ المطاردة مباشرة بعد عملية القبض لكن الحكاية تدخل كلمات حصان كوشي (*Koscej*) : « أتى الأمير إيفان وأخذ معه ماريامورفنا (*Mar'ja Morevna*) » . إلخ . وبذلك فإن عنصر K يرتبط مع عنصر Pr ، الإنجاز مع المطاردة (١٥٩) . وهذه

أبسط حالات التذكير . ومما يلفت النظر فنيا الشكل التالي :  
امرأة مالكة لتفاح سحري لديها أوتار موسيقية ممدودة على  
رأس جدار . يقفز إيفان ، عند عودته ، على الجدار ويلامس  
الأوتار ، مخبراً بذلك الساحرة بالسرقة . تبدأ بذلك مطاردة .  
فتستخدم الأوتار (كأداة وصل بين وظائف أخرى) في الحكاية  
عن طائر النار في قصص أخرى .

وتقدم الحكايتان ١٠٦ و ١٠٨ حالة أكثر تعقيداً . فهنا  
ساحرة تاكل بنتها بدلاً من أن تلتهم إيفان . لكنها لاتعرف ذلك .  
ويخبرها إيفان ضاحكاً من مخبئه بذلك وبعدها يهرب وتبدأ  
مطاردة جديدة .

ولدينا الحالة المعكوسة حينما يجب أن يعرف شخص مطارد  
أنه مطارد فيضع أذنيه على الأرض ويسمع المطاردة .  
وهناك شكل خاص من المطاردة مصحوبة بتحول بنات تنين  
أو زوج إلى حدائق أو أبار ، وهي كما يلي : بعد أن ينتصر إيفان  
على تنين ويبدأ في التوجه للوطن يرجع مرة أخرى فيتصنعت  
لأنثى التنين تتحدث ويعلم بالمطاردة .

ويمكن أن تسمى مثل هذه الحالات بالتذكير المباشر . وفي  
الواقع ، إن B ، وبالذات B<sup>2</sup> (إعلان سوء الطالع) ، و C<sup>2</sup>  
(يتسلم الشرير معلومات عن البطل أو العكس) تناسبه هذه  
الطبقة . لكن بما أن هذه الوظائف مهمة لتعقيد الحكاية فإنها قد  
اتخذت طبيعة الوظائف المستقلة .

ونواجه التذكير في فترات بين أكثر الوظائف اختلافاً . فمثلاً  
ترسل أميرة مخطوفة كلباً صغيراً (جرو) لوالديها برسالة توضح

أن كوزمياكا (Kozemjaka) يمكن أن ينقذها (يرتبط الشر بإرسال البطل  $B, A$ ) . ويعلم القيصصر عن البطل . ويمكن أن تُنمّق المعلومات المشابهة عن البطل ببعض التعبيرات العاطفية . وهناك شكل معين لهذه الظاهرة هي شتم البطل من قِبل أعدائه وحساده (يُدعى أنه ... ، إلخ) وكنتيجة لذلك يُرسل البطل . وفي حالات أخرى يفاخر البطل فعلا بقوته (١٩٢) وتلعب الشكاوى نفس الدور في حالات معينة .

ويأخذ أحياناً مثل هذا التذكير صورة حوار . وقد طورت الحكاية أشكالاً قانونية لعدد من مثل هذه الحوارات ، فمن أجل توصيل هديته السحرية ، يجب أن يعرف المانح ما حدث قبل ذلك . وهكذا يكون لدينا حوار بين الساحرة وإيقان . ويصدق الشيء نفسه في حالة المساعد الذي يجب أن يعرف عن سوء الطالع الذي حدث قبل أن يفعل شيئاً نيابة عن البطل . وهكذا يكون لدينا حوار إيقان المتميز مع حصانه أو مع مساعدين آخرين .

وعلى الرغم من اختلاف الأمثلة السابقة إلا أنها متحدة في خاصية عامة . ففي كل حالة تكتشف شخصية واحدة شيئاً من الأخرى وبذلك ترتبط وظيفة سابقة بالتى تليها .

وإذا ما كان على الشخصيات أن تجد أولاً شيئاً ما (عن طريق إعلان مباشر ، سماع محادثة ، إشارات صوتية ، شكاوى ، شتم .. إلخ) قبل أن تبدأ بفعل شيء ، فهي إذن من الجانب الآخر تحقق وظيفتها دائماً لأنها ترى شيئاً ما . ويخلق هذا نوعاً ثانياً من الروابط . يبنى إيقان قصراً مقابلاً لقصر

القيصر . فيراه القيصـر ويعرف أنه إيفان . ويتبع ذلك زواج إيفان من ابنة القيصـر . وبهذه الطريقة ترتبط  $T$  مع  $W$  . ويستخدم أحيانا منظار في هذه الحالات وغيرها . وتؤدي شخصيات مثل تشوتكي (*Cutkii*) (حاد السمع) وزوركي (*Zorkii*) (حاد البصر) دوراً مشابهاً مرتبطاً بوظائف أخرى . وإذا كان الشيء المطلوب شيئاً صغيراً جداً لو بعيداً جداً .. إلخ ، تستخدم وسيلة ربط مختلفة . فيحضر الشيء (أو الشخص) : يحضر عجوز للقيصر طائراً (١٢٦) : يحضر الراعي للملكة تاجاً (١٢٧) : يحضر رامي سهام ريشة من طائر النار للقيصر (١٦٩) : تحضر عجوز بعض الحرير (أو الكتان) للقيصر وفلمُ جراً .

وترتبط الوظائف المختلفة جداً بهذه الطريقة . ففي الحكاية التي تدور حول طائرة النار يحضر إيفان أمام القيصـر . ويُستخدم الشيء نفسه بصورة مختلفة في الحكاية (١٤٥) حيث يُحضر أب أبناءه أمام الملك . ويكون عندنا في الحالة الأخيرة هذه ارتباط ليس لوظيفتين ، لكن لحالة استهلاكية وإرسال : فالقيصر أعزب ويُحضر سبعة رجال بارعين أمامه ويرسلهم للبحث عن عروس .

ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذا مثلاً وصول البطل ليلة زفاف خطيبته التي يطلب يدها بطل مزيف . وهنا يرتبط العنصر  $L$  (ادعاءات مخادع) مع العنصر  $Q$  (التعرف على البطل) . لكن نفس الوظائف ترتبط بصورة أكثر حيوية : يُدعى كل الشحاذين لاحتفال ويظهر البطل من بينهم . إلخ . ويخدم الاعداد لحفلة

كبيره كذلك لربط  $N$  (حل مهمة) مع  $Q$  (التعرف على البطل) .  
 فالبطل قد حل المهمة التي عينتها الأميرة له . لكن لا أحد يعرف  
 أين هو . فتقام حفلة ويتدور الأميرة بين الضيوف ويتبع ذلك  
 التعرف على البطل . وتُظهر الأميرة بنفس هذه الطريقة البطل  
 المزيف . يؤمر بتفتيش عسكري : وتمر الأميرة في الصفوف  
 وتعرف المدعى . ولانحتاج أن نعتبر الدعوة للحفلة وظيفة فهي  
 عنصر مساعد في ربط  $L$  أو  $N$  مع  $Q$  .

التشكيلات الخمس أو الست التي عُدت ، لم تُقدم بصورة  
 منتظمة هنا ، وهي لاتستنفذ كل الإمكانيات . لكن هذا ليس  
 ضرورياً لأهدافنا في الوقت الحاضر . وسنرمز لهذه العناصر  
 التي تخدم كوسيلة ربط بين وظيفة وأخرى بالرمز ( § ) .

## ب - عناصر مساعدة تتكرر ثلاث مرات

لدينا عناصر ربط متشابهة في حالات ثلاثية مختلفة . لقد  
 شرحت ظاهرة التكرار الثلاثي بما فيه الكفاية في التراث العلمي  
 ولسنا بحاجة إلى التركيز عليها هنا . على أننا سنذكر فقط أن  
 هذه الظاهرة يمكن أن تحدث بين تفاصيل فردية ذات طبيعة  
 وصفية (رؤوس التنين الثلاثة) وكذلك بين وظائف فردية ،  
 ووظائف زوجية (المطاردة - النجاة) ومجموعات ووظائف  
 وحركات كلية . ويمكن أن يظهر التكرار كتوزيع متساو (ثلاث  
 مهمات ، ثلاث سنوات خدمة) وكتراكم (المهمة الثالثة هي  
 الأصعب . والمعركة الثالثة هي الأسوأ) أو يمكن أن تنتج نتائج  
 سيئه مرتين قبل الثالثة ، وهي النتيجة الفائزة .

ويمكن أن يتكرر الفعل ببساطة أحياناً بصورة ميكانيكية ، لكن في حالات أخرى ولتجنب تطورات إضافية للفعل ، من الضروري تقديم بعض العناصر التي توقف التطور وتدعو للتكرار . فمثلاً يتسلم إيفان هراوة أو عصا أو سلسلة من والده . فيرمي الهراوة في الهواء مرتين متتاليتين (ويلتقط السلسلة) وتتحطم عند سقوطها . ويؤمر بهراوة جديدة ولكن تبرهن الثالثة فقط على أنها المناسبة . ومحاولة وسيط سحري لا يمكن أن تعتبر وظيفة مستقلة ، فهي تعطي الدافع لاستلام الوسيط ثلاث مرات .

يقابل إيفان عجوزاً (ساحرة ، غادة) ترسله لأختها . ويعرف الطريق من بيت أخت إلى الأخرى عن طريق لفة خيط . ويحدث الشيء نفسه في تقصى أخت ثالثة . ودور لفة الخيط في التوجيه في هذه الحالة ليس الوظيفة G . لفة الخيط تقود من مانع لآخر وهي حالة يكون دافعها التكرار الثلاثي لصيغة المانع . ويمكن أن يكون هذا هو وظيفتها الرئيسية لكن ، إضافة لذلك ، فإن لفة الخيط تقود معها البطل إلى غايته ، وبذلك تكون الوظيفة G<sup>3</sup> أمامنا .

وسنشير لمثال آخر : لكي تتكرر المطاردة يجب على الشرير أن يلغى العائق الذي وضعه البطل في طريقه .

تقرض ساحرة الغاية وتبدأ مطاردة ثانية . فالقرض هنا لا يمكن أن يحسب من بين الـ ٣١ وظيفة المذكورة . فهو عنصر يؤدي إلى ظهور التكرار الثلاثي ، وهو عنصر يربط التطبيق الأول بالثاني أو الثاني بالثالث . وجنباجنب لهذا لدينا شكل تقرض فيها الساحرة ببساطة شجرة بلوط احتمى بها إيفان .



وهنا يستخدم عنصر مساعد بمعنى مستقل .

وبصورة شبيهة إذا خدم إيفان كطاه أو سائس ينتصر على أول اثنين ويعود بعدها إلى المطبخ ، فإن عودته لا ترمز للوظيفة ↓ ، فهذه العودة تربط ببساطة القتال الأول بالثاني والثالث . لكن إذا عاد إيفان للوطن بعد المقاتلة الثالثة وأطلق سراح أميرة فعندها يكون لدينا الوظيفة ↓ .

وسنرمز بالرمز ( : ) لكل العناصر التي تخدم التكرار الثلاثي .

### ج . الدوافع

نقصد بالدوافع أسباب وأهداف الشخصيات التي تجعلها تقوم بأفعال مختلفة . وغالباً ما تضيف الدوافع للحكاية لوناً مميزاً ، لكنها مع ذلك تنتمي لأكثر العناصر تغيراً وعدم استقرار في الحكاية . وبالإضافة إلى ذلك ، فهي تمثل عنصراً أقل دقة وتحديدًا من الوظائف أو الروابط .

بطبيعة الحال فإن معظم أفعال الشخصيات في منتصف الحكاية مدفوعة بسير الأحداث . ويتطلب فعل الشر ، كأول وظيفة أساسية في الحكاية ، دافعاً معيناً مكملًا .

ويمكننا أن نلاحظ هنا أن الأفعال المماثلة أو الشبيهة ببعضها البعض مدفوعة بأكثر الطرق اختلافًا ، (فعلمية) طرد أورمي شخص ما في هاوية عادة ماتكون مدفوعة بـ : كراهية زوج الأب الثانية ، أو قتال حول إرث بين أخوة ، حسد ، خوف من منافسة (إيفان التاجر) ، زواج غير متكافئ (إيفان ابن الفلاح وأميرة) ، خيانة زوجية ، نبوة عن إهانة ابن في حضور

والديه . فدافع الطرد في كل هذه الحالات هو شخصية الشرير  
الخبيفة الشريرة الحاسدة الشاكرة . ولكن يمكن أن يكون دافع  
الطرد هو الشخصية غير النابية للشخص المنفي . ويتخذ  
الطرد هنا طبيعة صورة معينة للعدل . يُسبب ابن أو حفيد  
متاعب أو يجعل من نفسه غيباً (يمزق أذرع وسيقان المارة)  
يشتكى أهل البلد (الشكاوي ٢) فيطرد الجد حفيده .

على الرغم من أن أفعال المطرود تُشكّل فعلاً ، فإن تمزيق  
الأيدي والسيقان لا يمكن أن يُعتبر وظيفة في سير الأحداث فهي  
ميزة للبطل ، يعبر عنها بالأفعال التي تخدم كدافع لطرده .

نلاحظ أن أفعال تنين وأشرار كثيرين آخرين ليست مدفوعة  
بالحكاية . بالطبع يختطف التنين الأميرة بسبب دوافع معينة  
(لإجبارها على الزواج منه ، لالتهامها) لكن القصة لا تقول شيئاً  
عن هذا . وهناك سبب للاعتقاد بأن الدوافع المعبر عنها  
بالكلمات ، غريبة على الحكاية ككل ، وأن الدوافع عموماً يمكن  
اعتبارها وباحتمال كبير تكوينات جديدة .

وفي تلك الحكايات التي لا توجد بها الشخصية الشريرة ،  
تخدم الوظيفة ٥ (الفقدان) كتنقيضها بينما تظهر ٥ (الإرسال)  
كالوظيفة الأولى . ويمكننا أن نلاحظ أن الإرسال بسبب  
الفقدان مدفوع أيضاً بطرق مختلفة جداً .

يُقدم نقصان أو فقدان أولي للحالة . ويمكننا أن نتخيل أن  
الحال بقيت لسنوات قبل الحدث . لكن تأتي لحظة يلاحظ  
المُرسل أو المُرسل فجأة أن شيئاً ما ناقص ، وهذه اللحظة

معتمدة على دافع يسبب الإرسال B أو البحث في الحال ↑ .

إن الشعور بفقدان شيء ما يمكن أن يحدث بالطريقة التالية : يعطي الشيء المفقود ، اختياريًا ، بعض الأخبار عن نفسه وذلك بالظهور للحظة ، تاركًا وراءه بعض الآثار الواضحة ، أو بالظهور للبطل في أشكال معينة منعكسة (صور ، قصص) . يفقد البطل (أو المرسل) توازنه العقلي ويتملكه شوق للجمال الذي كان شاهده مرة من قبل . ومن هذا يتطور الحدث الكامل . فطائر النار والريشة التي يتركها خلفه تشكل واحدة من أكثر الخصائص والأمثلة : «كانت هذه الريشة جد عظيمة وجد مضنية بحيث لو أحضرتها في غرفة مظلمة لأنارتها إنارة شموع كثيرة جدًا» . وتبدأ الحكاية (١٢٨) بمثال مشابه . فهنا يحلم القيصر بحصان عجيب . «كل شعرة من شعر هذا الحصان فضية وعلى جبهته يلمع قمر» . فيرسل القيصر في طلب الحصان . ويمكن أن يكون هذا القيصر بصورة مختلفة بالنسبة لأميرة . يرى جندي ألينا Elena تمر أمامه : «أضيئت السماء والأرض . وطارت مركبة حربية ذهبية في الهواء تجرها ست تنينات نارية . جلست ألينا العاقلة في المركبة . وجمالها لا يمكن تصديقه أو تخيله أو حكايته في حكاية . نزلت ألينا من المركبة ، وجلست على عرش من الذهب وبدأت في طلب الحمام وعلمته كله ، الواحد تلو الآخر ، الحكمة (ذكر سابقا الحمام المنتظر) وعندما انتهت من تعليمها ، ركبت مركبتها واختفت» (٢٣٦) ، ويقع الجندي في حب ألينا ، الخ . ويمكننا هنا أن نضيف تلك الحالات التي يرى فيها بطل صورة فتاة فريدة الجمال في مخدع ممنوع ويقع في حبها المحتوم .

ونرى كذلك أن الفقدان يقع عن طريق شخصيات بسيطة . تنبه إيفان لحقيقة فقدانه شيئاً ما . وغالباً ما تكون هذه الشخصيات هي الوالدین اللذين يكتشفان أن ابنهما يحتاج لعروس . وتؤدي الدور نفسه قصص تهتم بنساء فريدات الجمال مثل الحكاية التالية : «أه أيها الأمير إيفان كم أنا جميلة ! فهناك بعد ثالث تاسع بلد وثالث تاسع مملكة تعيش ملكة مع قيصرتين . وهي جميلة جمالا يفوق الوصف حقاً» (١٦١) . وهذه القصص وما يشبهها (حول أميرات وفرسان ومعجزات .. الخ) تؤدي إلى بحث .

ويمكن أن يكون الفقدان خيالياً أحياناً . ترسل أخت شريرة ، أو أم أو سيد شرير أو ملك شرير إيفان خلف هذه المعجزة أو تلك والتي لا يحتاجون إليها لكنها ببساطة تخدمهم كوسيلة فقط في التخلص منه . يرسله تاجر لأنه يخشى قوته ، ويرسله قيصر لأنه يريد أن يمتلك زوجه ، وترسله أخوات شريرات بسبب غزل تنين لهن . وأحياناً يكون المرض الخيالي دافعاً لإرسال مشابه . وفي هذه الحالات لا يوجد فعل شر مباشر ، وتحدث المفارقة منطقياً (وليس مورفولوجياً) : مفترضة شخصية الشرير . يقف تنين خلف أخت شريرة ويقع المرسل عادة في نفس العذاب الذي يمر به الشرير في حكايات أخرى . ويمكن أن نلاحظ أن الإرسال ذا الطبيعة العدائية ، والإرسال ذا الطبيعة الودئية يتطور بنفس الطريقة . وبغض النظر عما إذا كان إيفان يذهب للحصول على شيء عجيب بسبب أخيه الشريرة أو قيصر شرير يريد خداعه أو بسبب مرض والده أو لأن والده حلم بشيء عجيب - فإن كل هذه ليس لها تأثير على

بنية سير الأحداث ، أي ، على البحث ، كما سنرى لاحقاً .  
ويمكننا أن نلاحظ عموماً أن مشاعر ونوايا الشخصيات  
الدراماتيكية ليس لها تأثير على مجرى الأحداث في أية حالة على  
الإطلاق .

وهناك طرق عديدة يتم بها تحقيق فقدان . فيمكن أن يؤدي  
الحسد والفقر ( في أشكال منطقية ) وشجاعة وقوة البطل وأشياء  
أخرى كثيرة إلى بحث . بل حتى الرغبة في الحصول على أطفال  
يمكن أن تخلق حركة مستقلة ( يرسل البطل لبيحث عن علاج  
للعم ) . وهذه الحالة شائعة جداً فهي تظهر أن أي عنصر من  
الحكاية ( في هذه الحالة فقدان القيصر للأطفال ) يمكن أن يراكم  
الأحداث ويمكن أن يتطور إلى حكاية مستقلة أو يكون سبباً في  
تطور حكاية واحدة . لكن ككل شيء حي ، فإن الحكاية تخلق  
فقط الأشكال التي تشبهها . فإذا كانت أية خلية من الحكاية قد  
أصبحت حكاية قصيرة داخل حكاية أكبر ، فإنها مبنية ، كما  
سنرى ، حسب القواعد نفسها مثل أية حكاية خرافية .

وقد يكون شعور النقص غير مدفوع دائماً بأي شيء على  
الإطلاق . يدعو القيصر ابنائه جميعاً ، ويقول لهم :  
« اخدموني » .. الخ ، ويرسلهم في طلب شيء ما .



## **الفصل السادس**

**توزيع الوظائف بين  
الشخصيات الدرامية**

على الرغم من أن الوظائف هي موضوع هذه الدراسة (وليس من قاموا بأدائها أو الأشياء المعتمدة عليهم) فإننا ، ومع ذلك ، يجب أن نسأل عن كيفية توزيع الوظائف بين الشخصيات الدراماتيكية . وقبل الإجابة على هذا السؤال بالتفصيل ، نلاحظ أن العديد من الوظائف ترتبط ببعضها في دوائر معينة . وتوازي هذه الدوائر إجمالاً مؤديها . فهي دوائر فعل . وفي الحكاية نجد الدوائر التالية :

- ١ - دائرة فعل الشرير . وتشمل : الشر (A) ، قتالا أو صورة أخرى للصراع مع البطل (H) ، المطاردة (Pr) .
- ٢ - دائرة فعل الملاحق ، (المزود) . وتشمل الأعداد لانتقال وسيط سحري (D) ، تزويد البطل بوسيط سحري (F) .
- ٣ - دائرة فعل المساعد . وتشمل : التغير (المكاني) للبطل (G) : القضاء على سوء الطالع أو الفقدان (K) : النجاة من المطاردة (R) ، حل مهمات صعبة (N) ، تغيير مظهر البطل (T) .
- ٤ - دائرة فعل أميرة (أو شخص مطلوب) ووالدها . وتشمل : تعيين مهام صعبة (M) : وضع وشم (J) : الاقتضاح (EX) : التعرف (Q) ، عذاب شرير ثان (U) : الزواج (W) . لا يمكن فصل الأميرة ووالدها تماماً عن بعضهما حسب الوظائف . ففي الغالب يعين الأب المهام الصعبة بسبب شعور عدائي تجاه

طالب يد ابنته . وغالبا ما يعاقب الأب (أو يأمر بعقاب) البطل المزيف .

• دائرة فعل المُرْسَل : وتشمل : الإرسال (الحادثة الرابطة ،  
(B).

٦- دائرة فعل البطل . وتشمل : المغادرة من أجل البحث (C1) بركة الفعل لمطالب المانع (E) ، حفل زفاف (W) . والوظيفة الأولى (C) تميز البطل - الباحث ، ويؤدي البطل - الضحية الوظائف الماقية فقط .

٧ - وتشمل دائرة فعل البطل المزيف أيضا (١٦ C) متبوعة بـ (E) و (L) كوظيفة محدودة .

وكنتيجه لذلك تشهد الحكاية سبع شخصيات دراماتيكية .  
وتوزع كذلك وظائف الجزء الإعدادي (٤,٦,٧-٦,٧-٨) بين نفس  
الشخصيات ، لكن التوزيع هنا غير متساو مما يجعل تعريف  
الشخصيات بهذه الوظائف مستحيلاً . إضافة إلى ذلك ، هناك  
شخصيات خاصة للروابط (الشاكرون المخبرون ، الشتامون)  
وأيضاً واشون من نوع خاص (مرأة ، إزميل ، مكنسة) ،  
وتتنمى إلى هنا كذلك شخصيات مثل « العين الواحدة »  
و « العنان الاثنان » و « العين الثلاث » .

ويمكن أن تحل مشكلة توزيع الوظائف على صعيد المشكلة المتعلقة بتوزيع دوائر العمل بين الشخصيات .

فكيف توزع دوائر الفعل بين شخصيات الحكاية الواحدة ؟  
هناك ثلاثة احتمالات :

١ - توازي دائرة الفعل الشخصية تماماً . فالساحرة التي تختبر البطل وتكافؤه والحيوانات التي تستجدي الرحمة ،



وتعطى إيفان هدية ، كل هذه شخصيات مانحة صرفة .  
والحصان الذي يحضر إيفان إلى الأميرة ، ويساعد في اختطافها  
ويحل مهمة صعبة وينقذ البطل من المطاردة .. إلخ ، مساعد  
صرف .

٢ - تشترك شخصية واحدة في دوائر فعل عديدة . فالفلاح  
الحديدي الصغير الذي يطلب إطلاق سراحه من البرج ويكافئ  
بالتالي إيفان بمنحه القوة ومائدة طعام سحرية بل ويساعده في  
النهاية في قتل التنين ، هذا الفلاح مانح ومساعد في نفس  
الوقت . ويتطلب نوع الحيوانات الشاكرة للجميل فحماً دقيقاً  
خاصاً . فهي تبدأ كمانح - (تستجدي المساعدة أو الرحمة)  
وبعدها تضع نفسها تحت طلب البطل وتصبح مساعدة له .  
ولقد لوحظت هذه الحالة في الفصل الثالث ( $F^1$ ) . ويحدث أحياناً  
أن حيواناً يطلق البطل سراحه أو ينقذه يختفي ببساطة دون أن  
يعلم البطل بالصيغة التي يطلبه بها ولكنه يظهر في لحظة حرجة  
في دور المساعد ويكافئ البطل بفعل مباشر . وقد يساعد البطل  
مثلاً ، بالذهاب إلى مملكة أخرى أو بالحصول على ما يبحث عنه  
البطل ، إلخ . ويمكن أن نرسم مثل هذه الحالات بـ  $F=^0K, F=^0$   
G ، الخ .

وينبغي أن نعطي اهتماماً خاصاً للساحرة (أو أي من سكان  
كوخ في الغابة) . فهي تقاوم إيفان وتهرب بعدها ، مظهرة له  
الطريق لعالم آخر . فالتوجيه وظيفة للمساعد وعليه تؤدي  
الساحرة دور مساعد اختياري (بل حتى دون إرادة) . وتبدأ  
كشخصية مانحة معادية وتصبح بعدها مساعداً باختيار .  
ويمكن ذكر حالات مزج أخرى عديدة . فالأب الذي يرسل

ابنه معطيا إياه هراوة ، يكون في نفس الوقت مُرسلاً ومانحاً .  
والفتيات الثلاث ، اللأى يقطن قصوراً ذهبية وفضية  
وبرونزية ، ويقدمن لإيفان خاتماً ذهبياً ، إلخ ويتزوجن بعدها  
الابطال ، هن كذلك مانحات وأميرات . والساحرة التى تختطف  
صبيّاً وتضعه في قرنّها وبعدها يسرق منها الصبي (منديلا  
سحريّاً) تجمع وظائف الشرير والمانح (غير القاصد والمعادي) .  
وهكذا نعود مرة أخرى إلى أن ظاهرة إرادة الشخصيات  
ونواياها لا يمكن أن تعتبر شيئاً أساسياً لتعريفها . فالمهم ليس  
ماتريد الشخصيات عمله ولا كيف تشعر لكن أفعالها مُقوّمة  
ومُعزّفة من معانيها للبطل وسير الأحداث . ونحصل هنا على  
نفس الصورة التى حصلنا عليها عند تحليل الدوافع : أن شعور  
المُرسِل (سواء كان شعوراً معادياً أو حيادياً أو ودياً) لا يؤثر في  
سير الأحداث .

٣ - الحالة المقابلة : توزع دائرة فعل واحد بين شخصيات  
عديدة . فمثلاً إذا قتل اثنين في معركة ، فإنه سيكون غير قادر على  
المطاردة . وتقدم شخصيات خاصة للمطاردة : زوجات ،  
بنات ، أخوات ، حموات ، أمهات الاثنين - أي قريبات الإناث .  
وتتوزع أحياناً العناصر  $F, E, D$  بصورة متشابهة رغم أن مثل  
هذا التوزيع يبرهن في الغالب على أنه فاشل فنياً . فشخصية  
واحدة تقوم بالاختبار بينما تقدم شخصية أخرى المكافأة  
بالصدفة . ولقد رأينا وظائف أميرة موزعة بينها وبين والدها .  
وعلى كل حال ، فإن هذه الظاهرة تشمل مساعدين . وهنا  
يجب ، قبل كل شيء ، أن نتناول بإسهاب العلاقة بين الوسائط  
السحرية والمساعدين السحريين . دعنا نقارن الأمثلة التالية :

١ - يستلم إيفان سجادة طائرة يطير بها إلى أميرة أو إلى الوطن .

٢ - يحصل إيفان على حصان يطير على صهوته إلى أميرة أو إلى الوطن . وهكذا يظهر أن الجمادات تعمل بنفس طريقة الأحياء . فتقتل هراوة لوحدها كل الأعداء وتعاقب كل اللصوص ، إلخ . وهناك مقارنات إضافية :

(١) يتسلم إيفان نسرا كهدية ويطير به بعيداً .  
(٢) يتسلم إيفان هدية عبارة عن القدرة على تحويل نفسه إلى صقر ، والطيران على تلك الهيئة بعيداً . ومقارنة أخرى : يتسلم إيفان حصاناً يتبرز ذهباً مما يجعل إيفان شخصاً غنياً جداً . وفي المقابل يأكل إيفان حواش طير ويحصل على قدرة البصق ذهباً ويصبح ثرياً جداً . وواضح من هذين المثالين أن الخاصية (quality) تعمل كشيء حي . بهذه الطريقة يجب أن نفحص الأشياء والموضوعات والخصائص المؤسسة على وظائف الشخصيات الدراماتيكية على أنها ، من الناحية المورفولوجية ، كميات مساوية . ومع ذلك فإنه من المستحسن تسمية الأشياء الحية بـ «مساعدين سحريين» والأشياء والخصائص بـ «وسائط سحرية» على الرغم من أنها جميعاً تقوم بنفس العمل تماماً .

على أن هذه الهوية ، خاضعة لتقييدات معينة . ويمكن الاستيثاق من ثلاثة أنواع من المساعدين :

(١) مساعدين شائعين يمكن أن يحققوا (بطريقة ما) كل وظائف المساعد الخمس . وفي المادة المدروسة يحقق المهر كل هذه الخصائص الوظيفية فقط .

(٢) مساعدين جزئيين قادرين على تحقيق العديد من الوظائف (وإن لم تكن كل الوظائف الخمس) : وينتمى إلى هذا النوع العديد من الحيوانات (غير الحصان) والأشباح التى تظهر من خواتم ، والعديد من المفريين ، إلخ .

(٣) مساعدين معينين ينفذون وظيفة واحدة فقط . تنتمى الجمادات فقط إلى هذا النوع : تعمل لفة الخيط كدليل : وكذلك يهزم السيف السحري الاعداء ، وتعزف آلة القوزلا *gusta* الموسيقية نفسها بنفسها لتساعد فى إنجاز مهمة الأميرة ، إلخ . وهكذا يبدو أن الوسيط السحري ليس بالفعل أكثر من شكل خاص من أشكال المساعد السحري .

وينبغي لنا أن نذكر حقيقة أن البطل غالباً ما يتقدم دون أي مساعدين ، فهو يساعد نفسه . لكن لو أتاحت لنا الفرصة لدراسة الصفات ، فإنه سيكون من الممكن أن نظهر أن في هذه الحالات لا يأخذ البطل وظائف المساعد فقط ولكن صفاته أيضاً . وواحدة من أهم صفات المساعد حكمته التنبؤية : الحصان المتنبيء والزوجة المتنبية ، الصبي الحكيم ، إلخ .

وحينما يغيب مساعد عن الحكاية تتحول هذه الخاصية للبطل وتكون النتيجة ظهور البطل المتنبيء .

وعلى العكس ، يمكن أن يقوم أحياناً المساعد بالوظائف الخاصة بالبطل . وبجانب (C) ، فإن الشيء الوحيد الخاص به هو ردة فعله لنشاط الشخصية المانحة . لكن حتى هنا غالباً ما ينوب المساعد عن البطل : تلعب الفئران لعبة عصا الرجل الأعمى ، مع الدب وتفوز عليه : تؤدي الحيوانات الشاكرة للجميل بدلاً عن إيفان مهام خصصتها له الساحرة . (٩٨) ، (١٦٠) .

## **الفصل السابع**

**الطرق التي تقدم بها شخصيات جديدة  
في سياق الحكاية**

لكل نوع من الشخصيات طريقته في الظهور ، ويستخدم كل نوع وسائل معينة لتقديم شخصية في سياق الأحداث . وهذه الصيغ كما يلي :

يظهر الشرير مرتين في سياق الأحداث . يظهر أولاً فجأة من الخارج ( يطير إلى المرفق ، يتلصص على شخص ما ... إلخ ) ويختفي بعدها . وظهوره الثاني في الحكاية يكون كشخص متعقب وعادة مايكون ذلك نتيجة للتوجيه .

وتقابل الشخصية المانحة عرضاً ، غالباً في غابة ( في كوخ ) أو في حقل أو على قارعة الطريق أو في الشارع .

ويُقدم المساعد السحري كهديّة ، ويرمز لهذه اللحظة بـ F وقد وصفنا ضروبها الممكنة آنفاً .

ويُقدّم المُرسِل أو البطل والبطل المزيف والاميرة في الحالة الاستهلالية . وأحياناً لا يُذكر البطل المزيف بين الشخصيات الدراماتيكية في الحالة الاستهلالية ولا يعلم إلا أخيراً أنه يعيش في البلاط أو المنزل . وكالشرير ، تظهر الاميرة مرتين في القصة وتقدم في المرة الثانية كشخصية متعقبة وهنا إما يراها المتتبع أولاً ثم يرى الشرير ( حوار مع الاميرة بينما التنين خارج المنزل ) أو العكس .

ويمكن اعتبار هذا التوزيع كقانون للحكاية . لكن مع ذلك

تحدث انحرافات بكل تأكيد . فإذا كانت الشخصية المانحة غائبة من الحكاية فإن أشكال ظهورها تتحول إلى الشخصية التالية في الترتيب وبالتحديد للمساعد . وبذلك يقابل البطل العديد من المغريين بالمصادفة وبالطريقة التي يقابل فيها مانحاً . وإذا عملت شخصية في دائرتي وظيقتين ، فإنها تقدم في تلك الأشكال التي تبدأ فيها أولاً بالفعل . فالزوجة الحكيمة التي تظهر كمانحة ، أولاً ثم بعد ذلك كمساعدة ثم كاميرة تقدم كمانحة بدلاً من مساعدة أو أميرة .

وهناك انحراف آخر في حقيقة أن كل الشخصيات يمكن أن تقدم عن طريق الحالة الاستهلاكية . وكما أوضحنا سابقاً فإن هذا الشكل خاص فقط بالابطال ، والمُرسل والأميرة . ويمكن أن نفرق بين شكلين أساسيين للحالة الاستهلاكية :

- (١) حالة تشمل الباحث مع أسرته (أب وابناؤه الثلاثة)
- (٢) وحالة تشمل ضحية الشرير مع عائلته (بنات القيصر الثلاث) . وتعطى بعض الحكايات الحالتين معاً . وإذا بدأت حكاية بفقدان تكون هناك حاجة لحالة باحث (وأحياناً مُرسل أيضاً) . ويمكن أن تندمج هذه الحالات في بعضها البعض . لكن بما أن الحالة الاستهلاكية تتطلب دائماً حضور أعضاء أسرة واحدة فإن الباحث والمبحوث عنه يتحولان من إيقان والأميرة إلى أخ وأخت أو إلى أبناء وأمهم .. الخ . وحالة مثل هذه تشمل كلا من الباحث وضحية الشرير .

وتعالج حالات معينة من هذا النوع بطريقة ملحمية . ففي البداية لا يوجد الباحث . فهو يُولد وغالباً ما تكون ولادته بصورة إعجازية . وتعتبر ولادة البطل الإعجازية عنصراً مهماً

جدًا في الحكاية . إنها صورة من صور ظهور البطل مضمنة في الحالة الاستهلالية . ويصاحب عادة ولادة البطل تنفيذه بمصيره فهو يظهر صفات بطل مستقبلي حتى قبل أن تبدأ العقدة . فيوصف نموه السريع وتفوقه على أخوانه . وأحيانًا يكون على العكس ، فيبفان أحق . ولا يمكن أن تدرس كل صفات البطل . فبعضها يعبر عنه بأفعال (مقاتلة من أجل التفوق) . ولا تشكل مع ذلك هذه الأفعال وظبائف في سير الحدث .

دعنا نذكر مرة أخرى أن الحالة الاستهلالية غالبًا ما تقدم صورة لرخاء غير عادي يركز عليه أحيانًا في صور حية وجميلة . ويخدم هذا الرخاء كخلفية مناقضة لما سيقع من سوء طالع . وتقدم الحكاية في هذه الحالة مانحًا ومساعدًا وشريرًا . ويجب علينا أن نعطي بعض الاهتمام لتلك الحالات فقط التي تشمل شريرًا . وبما أن الحالة تتطلب دائمًا تقديم أعضاء أسرة بما فيهم الشرير ، في الحالة الاستهلالية ، فإن الشرير يتحول إلى قريب للبطل على الرغم من أن صفاته تطابق صفات التنين أو الساحرة .. إلخ ، فالساحرة في الحكاية (٩٢) مثلًا أنثى تنين . لكن عند تحولها للحالة الاستهلالية تصبح أخت البطل .

ويجب أن نذكر الحالات في الحركات الثانية والمتكررة بصفة عامة . وهذه الحركات الثانية تبدأ كذلك بحالة ما . فإذا حصل إيفان على عروس ووسيط سحري وسرقت الأميرة (التي غالبًا ما تكون زوجته) هذا الوسيط السحري ، فإننا نحصل على الحالة التالية : شرير + باحث + شيء مبحوث عنه في المستقبل .



وبذلك يقابل الشرير في الحالة الاستهلالية غالبا في الحركات الثانية ويمكن أن يؤدي الشخص نفسه دورًا في الحركة الأولى ودورًا آخر مختلفًا في الثانية (شيطان مساعد في الحركة الأولى ، لكن شرير في الحركة الثانية .. إلخ) . وكل شخصيات الحركة الأولى الذين يشتركون مؤخرًا في الحركة الثانية يكونون موجودين فعلا ومعروفين للجمهور أو القراء . وعليه فليس هناك ضرورة لظهور شخصيات جديدة ترتبط بأنواع موازية . ومع ذلك يحدث ، مثلا ، انه اثناء الحركة الثانية ان ينسى قاصُّ المساعد في الحركة الأولى ويجعل البطل يجده مرة أخرى .

وتحتاج حالة تقديم زوج الأب بعض الاهتمام . فزوج الأب إما ان تكون مُقدِّمة منذ بداية الحكاية أو ان تُحكى قصة رجل عجوز يتزوج بعد موت زوجه الأولى . ويقدم الشرير في الحكاية من خلال الزواج الثاني للرجل العجوز وتولد من ثم بنات شريرات أو ابطال مزيفون .

ويمكن أن توضح كافة الأسئلة السابقة بالتفصيل ، لكن الإشارات التي قدمناها هنا كافية لأغراض المورفولوجيا العامة .



## **الفصل الثامن**

**في صفات الشخصيات الدراماتيكية  
وأهميتها**

تقودنا دراسة الشخصيات حسب وظائفها وتوزيعها إلى أنواع ، وأشكال ظهورها ، تقودنا بالضرورة إلى مشكلة شخصيات الحكاية بصورة عامة . لقد فصلنا بدقة فيما مضى بين السؤال عن يقوم بالفعل في الحكاية ، والسؤال عن الأفعال نفسها . وتسميات الشخصيات وخصائصها متغيرة في الحكاية . ونعني بكلمة «خصائص» كافة الخصائص الخارجية للشخصيات : عمرها وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي وخصائص هذا المظهر .. إلخ . وتجعل هذه الخصائص للحكاية سحرها وجمالها وإبداعها . وحينما نتكلم عن الحكاية نتذكر في الحال بابا جاقا *Baba Jaga* وكوخها والتنين متعدد الرؤوس ، والأمير إيفان والأميرة الجميلة ، والخيول السحرية الطائرة وأشياء كثيرة أخرى . ولقد رأينا مع ذلك انه يمكن استبدال شخصية بأخرى في الحكاية بسهولة . ولهذه الاستبدالات أحيانا أسبابها المعقدة . فالحياة الواقعية تخلق صوراً جديدة حية تعوض شخصيات الحكاية . وتفرض ملاحم الأمم المجاورة والأدب المكتوب والدين (المسيحية مثلاً) والاعتقادات المحلية تأثيرها . وتحفظ الحكاية في جوهرها بقايا وثنيات جد قديمة وعادات وطقوسا قديمة أيضاً ، وتمرتديجيا بتغيرات جوهرية . وتخضع هذه التحولات والتغيرات أيضا

لقوانين خاصة . وتخلق كل هذه العمليات تشكيلات متعددة يصعب تحليلها للغاية .

لكن مع ذلك فإن التحليل ممكن . فالوظائف تحتفظ بشيء من الديمومة تسمح لنا أن نقدم أيضاً في نظامنا تلك العناصر التي يمكن جمعها حول الوظائف .

فكيف نخلق هذا النظام ؟ أفضل طريقة هي وضع جداول . وقد تحدث فسلوفسكي منذ أمد عن جدولة الحكايات على الرغم من أنه لم يؤمن كثيراً بإمكانيتها .

لقد قمنا بوضع مثل هذه الجداول . وليست هنالك فرصة لتعريف القارئ بكافة التفاصيل الخاصة بها ، رغم أنها ليست معقدة . فدراسة صفات شخصية واحدة تقوم على ثلاثة عناوين رئيسية هي : المظهر الخارجي ، الأسماء ، وخصوصيات التقديم في السرد القصصي ، ومكان السكن . ويضاف إلى هذه سلسلة أخرى أقل أهمية أو عناصر مساعدة . وعليه فإن السمات الشخصية الخاصة ببابا جاقا هي اسمها ومظهرها «ساقها النحيفة» ، وأنفها الذي يصل إلى السقف» ، كوخها الذي يدور على ساقين دجاجة وطريقة دخولها : فهي تطير في هاون مصحوبة بصفير وضوضاء . وإذا ما عُرِّفت شخصية من وجهه نظر وظيفتها ، مثلاً ، مانحة أو مساعدة ... إلخ واشتمل عنوان الجدول على كل شيء مذكور عنها فإننا نحصل على صورة جد شائقة . ويمكن أن تفحص كل المواد التي تدرج تحت عنوان واحد بصورة مستقلة عن بقية مواد الحكاية . ورغم أن هذه الخصائص تقدم عناصر متغيرة ، فإننا نلاحظ

تكرارًا كثيرًا . والأشكال الأكثر تكرارًا ولفقًا للنظر تقدم نمطًا قانونيًا خاصًا للحكاية . ويمكن أن يفصل هذا النمط ، لكن للقيام بذلك يجب أن نقرر أولاً كيف نفرق الأشكال الأساسية عن تلك المشتقة أو متغايرة الأجزاء . هناك نماذج دولية قانونية بالإضافة لأشكال وطنية (على الأخص هندية ، عربية ، روسية ، ألمانية .. إلخ) ، وأشكال محلية (تلك التي من أقصى الشمال ، نوفغورود (Novgorod) وبيرم (Perm) وسيبيريا ... إلخ) . وأخيرًا توجد أشكال يمكن وضعها في مجموعات حسب بعض الأشكال الاجتماعية (جندي ، عامل ، فلاح ، نصف حضري) . إضافة إلى ذلك ، نلاحظ أن عنصرًا نجده عادة تحت عنوان يمكن أن نجده فجأة تحت عنوان مختلف كليًا وهنا يكون لدينا تبديل شكل . فيمكن لثنين - مثلاً ، أن يؤدي دور مانع ، مرشد . ويؤدي تبديل من هذا النوع دورًا عظيمًا في خلق تشكيلات الحكاية . وغالبًا ما تأخذ تلك التشكيلات مواضيع جديدة ، رغم أنها مشتقة من مواضيع قديمة نتيجة لبعض التحويلات أو التغيرات الجوهرية . وبتنظيم مادة كل عنوان ، يمكننا أن نعرف كل المناهج أو بصورة أدق ، كل أنواع التحويلات . لن ندرس أنواع التحويلات هذه لأن هذا سيقودنا بعيدًا عن موضوعنا . فالتحويلات تشكل مادة بحث مستقل .

لكن تكوين الجداول ودراسة صفات الشخصيات الدراماتيكية وكذلك دراسة المتغيرات تسمح لنا بدراسة شيء آخر أيضًا . فنحن نعرف أن الحكاية مبنية على أساس وظائف متماثلة . وليست العناصر الوصفية هي الوحيدة عرضة لقوانين

التحويلات . فالوظائف أيضاً عرضة تماماً لها وإن كان هذا أقل ظهوراً لأنها أقل قبولاً للدراسة التحليلية (تلك الأشكال التي نعتبرها أساسية توضع في تعدادنا دائماً في قوائم كاشكال أولى) . وإذا ما أردنا أن نقوم بدراسة خاصة لهذا السؤال فإنه سيكون من الممكن أن نبني نماذج للحكاية الخرافية ليس فقط بصورة تقريبية كما فعلنا هنا ، ولكن كذلك بصورة ملموسة . ولقد تم هذا فعلاً لبعض الوقت بالنسبة لمواضيع (Themes) منفردة . فبفرض كافة الأشكال المحلية والثانوية وبترك الأشكال الأساسية فقط سنحصل على تلك الحكاية التي تبدو كل الحكايات الخرافية بالنسبة لها أشكالا أخرى . والدراسة التي قمنا بها في هذا الخصوص قادتنا إلى تلك الحكايات التي يختطف فيها تنين أميرة ، يقابل فيها إيفان ساحرة ويحصل على مهر ، وينتصر على التنين بمساعدة المهر ويعود ، تطارده أنثى تنين ، يقابل أخوته .. إلخ . ولقد قادتنا هذه الدراسات إلى الشكل الأساسي للحكايات الخرافية عموماً . ومع ذلك فإنه من الممكن البرهنة على ذلك فقط بدراسة دقيقة للتغيرات الجوهرية أي لتحولات الحكايات . أما بالنسبة للأسئلة الرسمية فإنها ستقودنا إلى السؤال عن المواضيع والأشكال الأخرى لها وعلاقة المواضيع بالإنشاء (Composition) .

تقودنا ، مع ذلك ، دراسة الصفات إلى نتيجة أخرى مهمة . فإذا ما حصلنا على كافة الأشكال الأساسية لكل عنوان وربطها في حكاية واحدة ، فإن مثل هذه الحكاية ستوضح أن بعض الأشكال المجردة تكمن في جوهرها .

دعنا نشرح هذه الفكرة بصورة أكثر دقة بمثال . إذا سجلت كافة مهام الشخصية المانحة تحت عنوان واحد فإننا نرى أن هذه المهام ليست عرضية . فهي من ناحية البرد ليست أكثر من واحدة من أدوات تعطيل الملحمة : يوضع عائق أمام البطل ، يتسلم في مواجهته الوسائل الضرورية للوصول إلى هدفه . ومن وجهة النظر هذه لا يهم ماهي المهمة . وفي الواقع ينبغي أن تُعتبر مهام عديدة مثل هذه فقط كعناصر لتوليفة فنية معينة . لكن بالنسبة للأشكال الأساسية للمهام نلاحظ أن لها هدفاً خاصاً خفياً ويسمح السؤال « ماذا تريد الساحرة (أو أية شخصية مانحة أخرى) أن تجد عند البطل وفي ماذا ستختبره ؟ » بكل واحد سنمبرعنه بصفة مجردة . وصيغة من نفس هذا النوع ، رغم اختلافها في الجوهر ، ستلقى ضوءاً على مهام الأميرة . وبمقارنة الشكلين نلاحظ أن شكلاً واحداً يتطور من آخر . وبمقارنة هذه الأشكال بعناصر وصفية ، فإننا نحصل على نفس سلسلة الارتباط على المستوى المنطقي للحكاية كما هو على المستوى الفني . فنوم إيفان على مدفأة (وهي سمة عالمية وليست روسية إطلاقاً) وصلته بوالديه المتوفين ، ومحتوى التحريم ومخالفتها ، والمهمة التي تسندها له الشخصية المانحة لحماية شيء (الشكل الأساسي : حماية كوخ الساحرة) . وحتى تفاصيل مثل شعر الأميرة الذهبي (وهي سمة موزعة في جميع أنحاء العالم) تحتاج إلى معنى خاص وتؤدي إلى تحليل . وتسمح دراسة الصفات بتفسير علمي للحكاية . وهذا من الوجهة التاريخية يدل على أن الحكاية الخرافية في أساسها المورفولوجي تمثل أسطورة ونذكر أننا من وجهة نظر التراث

العلمي المعاصر ، نعبر كلياً عن فكرة هرطقية أو بدعة تتنازع مع  
المعتقدات . ولقد رفضت المدرسة الأسطورية هذه الفكرة كلياً .  
وفي المقابل ، فإن هذه الفكرة لها مناصرون أقوياء مثل فوندرت  
Wundt وقد توصلنا إليها الآن عن طريق التحليل المورفولوجي .  
وعلى أية حال فإننا نقول كل ذلك في شكل افتراض . ينبغي  
أن تربط الدراسات المورفولوجية في هذا المجال بالدراسة  
التاريخية التي لا نستطيع في الوقت الحاضر الدخول فيها . وهنا  
يجب أن تدرس الحكاية على أساس المفاهيم الدينية .  
وهكذا نرى أن دراسة صفات الشخصيات الدراماتيكية  
التي لخصناها هنا ، مهمة جداً . ولا يعتبر التوزيع الدقيق  
للشخصيات الدراماتيكية حسب صفاتها جزءاً من مهمتنا .  
فالحديث عن احتمال أن الشرير يمكن أن يكون تزيئاً ، ساحرة ،  
عجوزاً شمطاء ، لثماً ، تجاراً ، أميرة شريرة .. إلخ ، وإن تكون  
الشخصية المانحة ساحرة عجوزاً ، جدة في الساحة الخلفية  
للمنزل ، شبح غابة أودباً .. إلخ ، ليس مهماً ، ذلك لأن هذا  
سيقودنا إلى تراكم قائمة مبوبة . ومثل هذه القائمة المبوبة  
شائكة إذا قدمت من وجهة نظر المشاكل العامة فقط . ولقد  
لخصت هذه المشاكل ، وهي : قوانين التحويلات والمفاهيم  
المجردة التي انعكست في الأشكال الأساسية لهذه الصفات .  
ولقد قدمنا أيضاً نظاماً أو خطة للتوسع (انظر الملحق الأول  
ص ٢١) . لكن بما أن الأسئلة العامة المطروحة تتطلب  
دراسات خاصة ولا يمكن أن تحل في مقالة مختصرة ، فإن  
القائمة المبوبة البسيطة تفقد معناها وتصبح قائمة جامدة -  
ضرورية لحد ما للمختصين ولكن ليس لها أهمية عامة .



## الفصل التاسع

### الحكاية ككل

سيكون اكتشاف النبات الأصلي أو الأولي الذي  
تفرعت عنه النباتات كافة أكثر شيء مدهش في العالم  
وستحسدني الطبيعة نفسها على هذا الاكتشاف .  
فبمقدور المرء عندئذ أن يفتح عددًا غير محدود من  
النباتات المتجانسة ، وهي نباتات يمكن أن توجد  
رغم أنها غير موجودة . فهي ليست غنية أو ظلالا  
شعرية أو تخيلات لأن لها حقيقة وضرورة  
داخليتين . وسينطبق نفس القانون على كل شيء  
حي .

[جوتسه]

## ١ - الطرق التي تجمع بها الحكايات

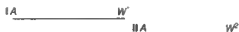
الآن وقد أشرنا إلى العناصر الأساسية للحكاية وأوضحنا السمات البارزة ، يمكننا أن ننتقل إلى تحليل النصوص .

أولا وقبل كل شيء يبرز السؤال : ماذا نعني بالحكاية ؟

الحكاية ، من ناحية مورفولوجية ، يمكن أن تطلق على أي تطور من فعل الشر (*A*) أو الفقدان (*B*) من خلال الوظائف الوسيطة إلى الزواج (*W*) أو إلى الوظائف الأخرى المستخدمة كحل لعقدة الحكاية . وقد تكون الوظائف النهائية أحياناً إما جائزة (*F*) أو كسباً أو ، بصفة عامة ، القضاء على سوء الطالع (*K*) أو هروباً من مطاردة (*As*) ... إلخ . ونسمى مثل هذا النوع من التطور حركة (*Move*) . وينشأ عن كل فعل شر أو فقدان حركة جديدة . وقد تشمل حكاية واحدة حركات مختلفة .

وحيثما نحل نصاً يجب أن نقرر قبل كل شيء عدد الحركات التي يتكوّن منها . فقد تتبع حركة واحدة حركة أخرى مباشرة لكن يحتمل أيضاً أن تتداخل ، يتوقف تطور كان قد بدأ للحظة وتقحم حركة جديدة . وتحديد حركة ما ليس دائماً شيئاً سهلاً ، لكنه ممكن دائماً وبدقة تامة . ومع ذلك إذا ما عرّفنا الحكاية ، بصورة شرطية ، كحركة ، فإن هذا لا يعني إطلاقاً أن

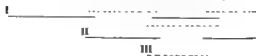
عدد الحركات يوازي بدقة عدد الحكايات إذ تقود أدوات التوازي والتكرار الخاصة .. إلخ إلى حقيقة أن الحكاية الواحدة يحتمل أن تكون مكونة من حركات عديدة .  
لذا ، وقبل حل مشكلة كيفية التمييز بين نص يشمل حكاية ونص يشمل حكايتين أو أكثر ، دعنا نرَ بأي الطرق تتكون الحركات بغض النظر عن عددها في النص .  
يمكن أن تكون تشكيلة الحركات كما يلي :  
١ - تتبع حركة حركة أخرى بصورة مباشرة . والمخطط التقريبي لمثل هذه التشكيلة كما يلي :



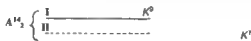
٢ - تبدأ حركة جديدة قبل نهاية الحركة الأولى . وتنقطع بحركة اعتراضية وبعد انتهائها تتبع الحركة الأولى . ويكون المخطط كالتالي :



٣ - ويمكن أن تنقطع الحركة الاعتراضية ذاتها ، وفي هذه الحالة يتعقد المخطط ويكون بالصورة التالية :



٤ - ويمكن أن تبدأ حكاية مايفعلي شرمرة واحدة . الأولى منها يقضي عليه كلياً قبل الآخر . فإذا ما قتل البطل أو سرق منه الوسيط السحري ، عندها تُصفى أولاً وقبل كل شيء جريمة القتل وبعدها تصفى السرقة أيضاً .



٥ - قد تكون لحركتين نهاية واحدة .



٦ - وتشمل أحياناً الحكاية باحثين (انظر حكاية رقم ١٥٥ «الإيفانان ، ابننا الجندي» ) . يفادر الأبطال في منتصف الحركة الأولى . وعادة مايفادرون في منعطف الطريق . ويخدم منعطف الطريق هذا كمصدر تشتيت (وسنرمز للانفصال عند منعطف الطريق بالرمز < . ومع ذلك ، فأحياناً يؤدي منعطف إلى الطريق إلى إضافة بسيطة) . وغالباً مايعطي الأبطال بعضهم البعض شيئاً عند الانفصال (ملعقة ، مرآة ، منديل) وسنرمز لعملية الإعطاء هذه بالرمز (V) . ومخطط مثل هذه الحكايات هو مايلي : -



هذه هي الطرق الرئيسية لتشكيلات الحركات . وعندها يثار السؤال : تحت أي الشروط تشكل حركات عديدة حكاية واحدة ومتى نواجه بحكائين أو أكثر ؟ عند هذه النقطة يجب أن يقال أولا ، وقبل كل شيء ، أن فهم تشكيل الحركات ليس له أي اثر إطلاقا . ولا يوجد مؤشر واضح أيضا ، لكن يمكن سرد العديد من الحالات الواضحة .

نجد حكاية مفردة في الحالات التالية :

- ١ - إذا كانت الحكاية كلها تتكون من حركة واحدة .
- ٢ - إذا كانت الحكاية تتكون من حركتين ، واحدة منها تنتهي إيجابيا بينما الأخرى تنتهي سلبيا . فمثلا في الحركة الأولى : تطرد زوج أب بنت زوجها من امرأة أخرى ، فيأخذها والدها بعيدا وتعود بالهدايا وفي الحركة الثانية : ترسل زوج الأب بناتها ، فيأخذهن الأب ، ويعدن معاقبات .
- ٣ - في حالة تكرار الحركات كلها ثلاث مرات : يخطف تنين فتاة في الحركة الأولى وفي الثانية : يخرج الأخوة الكبار في المقابل ، للبحث عنها ويعجزون عن الحركة والتقدم . وفي الحركة الثالثة : يخرج الأخ الأصغر وينقذ الفتاة وأخوته .
- ٤ - إذا ما تم الحصول على وسيط سحري في الحركة الأولى واستخدم فقط في الحركة الثانية . فمثلا في الحركة الأولى : يخرج الأخوة من المنزل للحصول على خيول لأنفسهم ، فيحصلون عليها ويعودون بها . وفي الحركة الثانية : يهدد تنين أميرة فيخرج الأخوة ويصلون إلى هدفهم بمساعدة الخيول . ويبدو أن ما حصل هنا هو التالي : يوضع الحصول على وسيط

سحري ، ويكون عادة في وسط الحكاية ، قبل التعقيد الرئيسي ويسبق الحصول على الوسيط السحري شعور غير مسبب بالفقدان . فمثلا يحتاج الاخوة فجأة إلى خيول مما يؤدي إلى البحث أي إلى حركة .

٥ - ويكون لدينا حكاية مفردة إذا ما كان هناك حتى نهاية تصفية سوء الطالع ، شعور مفاجيء بنقص ما أو فقدان يثير بحثاً جديداً أي حركة جديدة وليس حكاية جديدة . وفي مثل هذه الحالات يصبح من الضروري وجود حصان جديد ، بيضة تحتوي على موت كوشي (Koschei) إلخ . وهي تعطى في نفس الوقت البداية لتطور جديد ، بينما يتوقف مؤقتاً التطور الذي بدأ .

٦ - ويكون لدينا حكاية مفردة في حالة أن فعلنا شر موجودان معاً في العقدة (اختفاء وسحر ابنة زوج وفلمُ جراً) .

٧ - ونجد أيضاً حكاية مفردة في نصوص تشمل الحركة الأولى فيها قتالا مع تنين وتبدأ الحركة الثانية بسرقة أخوان لفنمية ، يدفع البطل إلى هوة . إلخ ، تتبع عندئذ (٢) كما هو الحال للمهام الصعبة . وهذا هو التطور الذي يصبح واضحاً لنا أثناء تعداد كل وظائف الحكاية . وهذا هو الشكل الكامل والتام للحكاية .

٨ - ويمكن أن تعتبر الحكايات ، التي يفترق فيها الأبطال عند علامة طريق حكايات كاملة أيضاً . ويجب أن نلاحظ مع ذلك أن قدر كل واحد من الاخوة يمكن أن يشكل حكاية مستقلة تماماً ومن الجائز استبعاد هذه الحالة من صنف الحكايات الكاملة .

وفي كافة الحالات الأخرى ، يكون لدينا حكايتان أو ثلاث حكايات . وحينما نعرف الحكايات المزدوجة ، يجب ألا نسمح لأنفسنا بأن ننخدع بالحركات القصيرة (المختصرة) . فالحركات ، التي تشمل إتلاف محصول أو إعلان حرب ، قصيرة بصورة عامة . ويحتل تلف المحاصيل بصفة عامة مكانة خاصة نوعاً ما . وفي الغالب تؤدي الشخصية التي اتلفت المحصول دوراً أكبر في الحركة الثانية أكثر مما في الأولى وتُقدّم هذه الشخصية من خلال إتلاف المحصول . وعليه فإن المهر الذي يسرق العلف في الحكاية (١٠٥) هو المانع ، بعد ذلك (قارن رقم ١٨٦ ورقم ١٨٧ كذلك) . ويُقدّم الفلاح في حكاية رقم (١٢٦) في شكل طائر صغير يسرق الحبوب فهو يشبه الفلاح النحاسي في الحكاية رقم ١٢٣ ، ١٢٥ (وذلك العصفور - كان هو الفلاح النحاسي) . ولكن تقسيم الحكايات التي تقوم على أساس الشخصيات مستحيل إلا أنه يمكن القول إن أول كل حركة يعد ويُقدّم شخصيات لحركة لاحقة . فسرق المحاصيل أو القبض على لص تعتبر نظرياً حكاية مستقلة تماماً . لكن مثل هذه الحركة تعتبر في الغالب مدخلة .

### ب - مثال على تحليل حكاية

يمكننا بمعرفة كيفية توزيع الحركات أن نحلل أية حكاية إلى أجزائها الأساسية . فوظائف الشخصيات الدراماتيكية كما قلنا هي الأجزاء الأساسية . وهكذا يكون لدينا العناصر الموصلة ثم الدوافع . وتحتل صيغ ظهور الشخصيات الدراماتيكية (وصول تنين طائر ، لقاء بساحرة) مكانة خاصة .

وأخيراً ، لدينا عناصر الصفات أو الاكسسوارات مثل كوخ ساحرة أو ساقيتها الطينيتين . إن هذه الاصناف الخمسة للعناصر لا تُعرّف بنية الحكاية فحسب ولكن الحكاية ككل .

دعنا نحاول تحليل حكاية بصورة كاملة ، كلمة كلمة . وكمثال لذلك سوف نختار حكاية قصيرة مكونة من حركة واحدة - وهي أقصر الحكايات في مادتنا العلمية . وسوف نقدم تحليلات توضيحية لحكايات أكثر تعقيداً في الملحق ، حيث إنها مهمة بصفة عامة للمختص فقط .

المثال هو حكاية «بجعة الأوز» رقم (١١٢) .

كان يعيش رجل عجوز وامرأة عجوز لهما من الذرية بنت وولد صغير<sup>(٧٢)</sup> قالت الأم : «ابنتي ابنتى نحن سنخرج للعمل وسنحضر لك رغبياً صغيراً واشترى لنفسك منديلاً صغيراً . كونى عاقلة واهتمى بأخيك الصغير ولا تتركى الحوش»<sup>(٧٣)</sup> ذهب العجوزان بعيداً<sup>(٧٤)</sup> ونسيت البنت ما أمراها به<sup>(٧٥)</sup> ووضعت أخاها الصغير على الحشيش تحت النافذة وجرت إلى الشارع والتهت باللعب واللهو<sup>(٧٦)</sup> هبطت بجعة الأوز وأمسكت بالولد الصغير وحملته بعيداً على أجنحتها<sup>(٧٧)</sup> عادت البنت وبحثت عن أخيها ولكنه لم يكن هناك<sup>(٧٨)</sup> فأخذت

٧٢ - الحكاية الاستهلالية (٤٤)

٧٣ - تحذير مكلف بوعد (٧)

٧٤ - مغفرة العجوزين (٥١)

٧٥ - دوافع مخالفة التحذير (٨٤)

٧٦ - مخالفة التحذير (٤٦)

٧٧ - فعل شر (٨٦)

٧٨ - الإعداد لإعلان سوء الطالع (٤٦)



تجري هنا وهناك تبحث عنه ولكن دون جدوى . صرخت وبكت وناحت قائلة بأن شرا سيحل بأخيها أما وأباً لكن أخاها الصغير لم يجب .<sup>(٨٩)</sup> جرت إلى الحقل الفسيح<sup>(٩٠)</sup> فطاررت بجعة الأوز بعيداً واختفت خلف الغابة المظلمة . ولقد كان لبجعة الأوز شهرة سيئة وسييت العديد من الشرور ، وسرقت العديد من الأطفال الصغار . وخمنت البنت أن بجعة الأوز خطفت أخاها ، وشرعت في اللحاق بها<sup>(٩١)</sup> فجرت وجرت حتى وصلت إلى موقد<sup>(٩٢)</sup> «يا موقد ، ياموقد أخبرني إلى أين طارت البجعة ؟» فأجاب الموقد : «إذا أكلت كمكة سأخبرك»<sup>(٩٣)</sup> «أه ! نحن لانأكل حتى الكعك المصنوع من الحب في منزل والدي»<sup>(٩٤)</sup>

تبع ذلك مقابلة مع شجرة تفاح ثم نهر وقدم كل واحد منها اقتراحا مشابها وأعطت البنت إجابة مشابهة .

كان عليها أن تجري خلال الحقول وتتجول في الغابة لفترة طويلة لولا أنها قابلت بالمصادفة ولحسن الحظ قنفذاً<sup>(٩٥)</sup> وأرادت أن تكزّه بمرققها لتلفت نظره<sup>(٩٦)</sup> لكنها خافت أن

٧٩ - تفاصيل الإعداد بصورة ثلاثية

٨٠ - مقبرة المنزل للبحث (C ٢)

٨١ - بما أنه لا يوجد مَرْسَل للاعلان عن سوء الطالع فإن هذا الدور يتحول للشرير نفسه الذي . بعد إبطاء معين . يحلّي معلومات عن طبيعة المصيبة وذلك بمقابلة لظهور القمر الثانية .

٨٢ - ظهور مُخْتَبِر يُقَالُ مصدقة (صيفة قانونية لظهور) (٧٣ . ٧١)

٨٣ - حوار مع مُخْتَبِر (مختصره جداً) والحكمة (٧٦ . ٧٨ ط)

٨٤ - إجابة وقحة . ردة فعل سلبية من البطل . تتر هذه النتيجة تكراراً ثلاثياً وهي ضرورة فسيفسائي الحدث لتقديم العون للبطل (E سلبية)

٨٥ - ظهور مساعد (F)

٨٦ - هيئة يائسة للمساعد دون حلقة للرحمة (G)

تخدش نفسها <sup>(٨٧)</sup> «ياقنفذي ياقنفذي الصغير هل رأيت إلى أين طارت البجعة ؟» <sup>(٨٨)</sup> سألته البنت . «بعيداً هناك» أشار القنفذ . <sup>(٨٩)</sup> جرت ووصلت إلى كوخ مبني على ساقى دجاجة ويدور حول نفسه <sup>(٩٠)</sup> .

وداخل الكوخ كانت تجلس بابا جاقا كاشفة الوجه وبساق من الطين <sup>(٩١)</sup> وكان أخ البنت الصغير جالساً أيضاً هناك على كرسي <sup>(٩٢)</sup> يلعب بتفاح ذهبي <sup>(٩٣)</sup> .  
 راته أخته وسرقتة وامسكت به وحملته بعيداً <sup>(٩٤)</sup> . <sup>(٩٥)</sup> .  
 وطارت خلفها البجعة تلاحقها <sup>(٩٦)</sup> . وتكاثر عليها الأشرار .  
 فأين الخبأ أو الملجأ ؟ (وهكذا نرى مرة أخرى اختبارات من قبل نفس الشخصيات السابقة ، شجرة التفاح ، النهر لكن بإجابة إيجابية تؤدي إلى مساعدة المختبر نفسه في شكل انقاذ من المطاردة <sup>(٩٧)</sup> فيخبىء النهر وشجرة التفاح والموقد البنت الصغيرة وتنتهي القصة بوصول البنت إلى المنزل) .

٨٧ - الهمزة (E)

٨٨ - حسوار (S)

٨٩ - يصبح القنفذ تشاك مساعداً يوضح الطريق (F=G)

٩٠ - مسكن للتشجير (SG)

٩١ - ظهور التشجير الجسماني (Sd)

٩٢ - ظهور الشخص المبحوث عنه (Sd)

٩٣ - الذئب يعتبر واحداً من التلاميذ المميزة للأشخاص المبحوث عنهم . صفة (٩٩) .

٩٤ - الاستسلام عن طريق استخدام الدعاء أو القوة (K)

٩٥ - العودة مذكورة ضمناً وليس صراحة ( )

٩٦ - المطاردة في شكل هروب (P)

٩٧ - النجاة من المطاردة (Pte)

وإذا ما أردنا الآن أن نكتب كل وظائف هذه الحكاية ،  
ستكون النتيجة هي المعادلة الآتية :

$$\gamma^1\beta^1\delta^1A^1C^1\uparrow\left\{\begin{array}{l} [DE^1 \text{ neg. } F \text{ neg.}] \\ d^1E^1F^1 \end{array}\right\}G^1K^1\downarrow [Pr^1D^1E^1F^1=R_s^1]^1$$

دعنا الآن نتخيل أن كل الحكايات في مادتنا تم تحليلها بنفس  
الطريقة وأننا قمنا بمعادلات كنتيجة لكل تحليل . إلى ماذا  
سيقودنا ذلك ؟ يجب علينا أن نقول في البداية إن التحليل إلى  
أجزاء مهم عموماً في أي علم . ولقد رأينا أنه لم تكن هناك وسيلة  
تقوم بذلك بصورة كلية وموضوعية للحكاية . وهذه نتيجة  
هامة . لكن إضافة إلى ذلك يمكن مقارنة المعادلات وعندها يمكن  
الإجابة على العديد من الأسئلة التي طرحناها في الفصول  
السابقة . وسنحاول الآن الإجابة على بعض هذه الأسئلة .

### جـ - مشكلة التصنيف

وصفنا سابقاً الفشل الذي كان يعاني منه تصنيف الحكاية  
المعتمد على موضوعها . دعنا نستخدم الآن استنتاجنا  
لتصنيف حسب السمات البنائية .

وهنا لا بد أن نفرق بين مشكلتين : (١) فصل طبقة الحكاية  
الخرافية عن طبقات الحكايات الأخرى : (٢) تصنيف  
الحكايات الخرافية نفسها .

يسمح البناء الثابت للحكايات الخرافية بتعريف افتراضي

يمكن أن نعبر عنه بالصورة التالية : الحكاية الخرافية قصة مبنية على التغير المناسب للوظائف المذكورة أعلاه في أشكال مختلفة بغياب بعضها عن كل حكاية وتكرار البعض الآخر . ويفقد بذلك المصطلح «خرافي Fairy» معناه ، حيث إنه من السهل أن نتخيل حكاية خرافية عجيبة خيالية بطريقة مختلفة كلياً (قارن بعض حكايات معينة لأندرسون (Anderson) وبرنتانو (Brentano) أو حكاية جوته Goethe عن التنين وزهرات الزنبق ، إلخ) من جانب آخر ، يحتمل أيضاً أن تُبنى الحكايات غير الخرافية حسب المخطط المذكور أعلاه . ويوضح عدد كبير من الأساطير (Legends) وبعض الحكايات الفردية عن الحيوانات والروايات القصيرة المعزولة نفس البنية . وعليه فإنه ينبغي أن نستبدل كلمة «خرافي Fairy» بكلمة أخرى . لكن إيجاد مثل ذلك المصطلح صعب جداً . سنترك مؤقتاً هذه الحكايات باسمها القديم . فقد يتغير المصطلح حين يرتبط بدراسة طبقات أخرى ، ويمكن أن تُسمى الحكايات الخرافية حكايات تخضع لمخطط سبع شخصيات ، لكن هذه التسمية ، رغم دقتها لحد بعيد ، خرقاء وغير مناسبة . وإذا عُرِّفت هذه الحكايات من الناحية التاريخية فإنها تستحق الاسم القديم «الأساطير القديمة Archeic Myths» ، لكن هذا الاسم لم يعد مستخدماً .

بالطبع يحتاج تعريف مثل هذه الطبقة إلى تحليل أولي . وينبغي ألا نتوقع أن مثل هذا التحليل لنص ما يمكن أن يُنفَّذ بسرعة وبسهولة . فعادة ما يكون العنصر غير الواضح في نص

واضحاً في نص آخر مواز أو نص مختلف . والتحليل الصحيح للحكاية ليس دائماً سهلاً ، فهو يحتاج إلى قدر من الخبرة والمهارة . صحيح أن العديد من الحكايات في المجموعات الروسية يمكن تحليلها ببسروسهولة ، لكن العمل يتعقد بحقيقة أن بنية الحكاية غير المحرفة تخص الفلاحين فقط . بل تخص الفلاحين الذين لم يلمسوا حظاً من الحضارة . فكل التأثيرات الخارجية تغير الحكاية وأحياناً تخربها ، وتبدأ الصعوبات حالما نترك حدود الحكاية النقية الموثوق بها كلية . وفي هذا الخصوص فإن في مجموعة Afanas'ev مادة مرضية لدرجة تثير الدهشة . لكن حكايات الأخوين جريم Brothers Grimm تقدم نفس المخطط العام الذي يظهر شكلاً أقل نقاء وثباتاً عنها . ومن المستحيل تقديم كافة التفاصيل . ويجب على المرء أن يتذكر اجناساً (genres) كاملة تمثل وتمزج كما تمثل العناصر داخل الحكاية . تشكل إذن أحياناً مجموعات متعاسكة ومعقدة بدرجة عالية تدخل فيها أجزاء من مخططنا كأحداث . ويمكن أن نشير أيضاً إلى أن بنية مماثلة تظهر في عدد من الأساطير القديمة . يُقدّم بعضها هذه البنية في صورة نقيّة عجيبة . وهذا هو المجال الذي يمكن أن يتتبع فيه أثر الحكاية بكل تأكيد . وفي المقابل تعرض البنية نفسها في بعض روايات البطولة مثلاً وهذا مجال يحتمل أن يتتبع ذاته إلى الحكاية . وتعتبر الدراسة التفصيلية المقارنة مهمة المستقبل .

وإنوضح أن العديد من الحكايات حول الحيوانات مبنية أيضاً بنفس الطريقة ، فإننا سنفحص حكاية الذئب والأطفال

(رقم ٥٢ في مجموعة افناسيف) . تقدم لنا هذه الحكاية بحالة استهلاكية (الماعز والأطفال) ، غياب واحد من كبار السن ، تحفيز ، إغراء الشرير بتجاهل التحذير (الشرير هنا هو الذئب) ، مخالفة التحذير ، اختطاف أحد أعضاء الأسرة ، إبلاغ المصيبة ، البحث ، قتل الشرير (وهي لحظة مثيرة للتعامل مع مهام صعبة : تقترح الماعز على الذئب أن يقفز فوق حفرة عميقة ، قارن بحكاية رقم ١٣٧ : تقترح الأميرة على القبيصر أن يعبر فوق حفرة عميقة بعامود) . ويصبح ذبح الذئب في نفس الوقت عقاباً له . ويتبع ذلك استعادة المخطوفين وعودتهم . لذلك فإن هذه الحكاية ينبغي أن تستثنى من طبقة حكايات الحيوانات وهي تشكل المخطط التالي :

$$\gamma' \theta' S' A' B' C \uparrow I' K' \downarrow$$

وبذلك يمكننا باستخدام السمات البنائية أن نخرج مجموعة من مجموعات أخرى بصورة صحيحة وموضوعية مطلقاً .

يجب علينا بعد ذلك أن نفرق بين الحكايات في جوهرها . وللإحتراز ضد الأخطاء المنطقية ، سنلاحظ أن تصنيفاً صحيحاً يمكن أن يتم على مراحل ثلاث :

(١) حسب صور مختلفة لعلامة (Sign) واحدة (أشجار متساقطة أو صنوبرية) أو (٢) حسب غياب أو وجود علامة أو أخرى (حيوانات ذوات السلسلة الفقرية في مقابل حيوانات غير ذوات السلسلة الفقرية) أو (٣) حسب علامات غير كاملة التبادل (حيوانات ذوات مخالبين في مقابل الثدييات) . ويمكن أن

نبدل ، ضمن حدود تصنيف واحد ، الأدوات حسب الأجناس (genera) والأنواع (Species) والتنوعات (Varieties) أو بدرجات التنازل فحسب . لكن كل درجة من درجات التنازل تتطلب تجانس الأسلوب وثباته .

وإذا ما كان على المرء أن ينظر الآن إلى مخططنا (الذي سنستعرضه قريباً) فقد يتساءل حول إمكانية التصنيف حسب العلامات غير كاملة التبادل . ويظهر من النظرة الأولى أن ذلك مستحيل ، حيث لا تلغي وظيفة واحدة أخرى . لكن عند الفحص المتأنى الدقيق نلاحظ وجود زوجين من الوظائف داخل حركة واحدة بصورة نادرة بحيث إن تركهما يمكن أن يعتبر شيئاً عادياً بينما تركيبهما يمكن أن يعتبر معارضة للقاعدة (لكن هذا ، مع ذلك - كما سنرى - لا يعارض تأكيدنا حول وحدة الحكاية من الناحية النمطية) . وهذان الزوجان هما الصراع مع الشرير والانتصار عليه  $H-I$  وصعوبة المهمة وحلها  $M-N$  . ففي مائة حكاية يظهر أول هذين الزوجين واحدة وأربعين مرة ويظهر الزوج الثاني ثلاثاً وثلاثين مرة . ويظهران في حركة مشتركة واحدة ثلاث مرات . ونلاحظ أيضاً أن الحركات موجودة وتتطور دون هذه الوظائف . وبذلك تشكل مباشرة أربع طبقات : تطورات من خلال  $H-I$  ، وتطورات من خلال  $M-N$  ، وتطورات من خلال كل من  $M-N, H-I$  وتطورات دونهما .

لكن تصنيف الحكايات يصبح معقداً بصورة غير طبيعية لأن كثيراً من الحكايات تتكون من حركات عديدة . سنتحدث الآن عن الحكايات ذات الحركة الواحدة ونستمر في تقسيم الحكايات البسيطة ونعود بعدها للحكايات المركبة .

لا يمكن ان يتم تصنيف إضافي حسب السمات البنائية الصرفة . لأن الوظائف  $M-N$ ,  $H-I$  هي فقط التي تعزل بعضها البعض ، بينما كافة الوظائف الأخرى ليست كذلك . وعليه فإن من الضروري ان نختار عنصراً واحداً يكون واجباً لكل الحكايات وان نجعل التقسيم حسب اختلافاته . والعنصران  $A$  (الشر) و  $\emptyset$  (الفقدان) هما العنصران الواجبان فقط . ويمكن أن تكون التصنيفات الإضافية حسب هذين العنصرين . ونتيجة لذلك ستأتي على رأس كل طبقة ، الحكايات التي تدور حول اختطاف شخص ما ، ثم حكايات سرقة طلسم ما .... إلخ في كل ضروب العنصر  $A$  . ويعدّها تأتي حكايات فيها العنصر  $\emptyset$  (الفقدان) أي حكايات البحث عن عروس ، طلسم .. إلخ . ومن الممكن أن نرفض بهذه الطريقة وقوع حكايتين لهما بدايتان متشابهتان في طبقتين مختلفتين اعتماداً على وجود أو عدم وجود مهمة صعبة فيهما . قد يحدث هذا حقاً لكنه لا يشكل اعتراضاً ضد صحة تصنيفنا . فالقصص ذات  $H-I$  وتلك ذات  $M-N$  هي أساساً قصص مختلفة التركيب ، لأن هذه السمات تعزل بعضها البعض . ووجود أو غياب العنصر المعني هو السمة البنائية الأساسية فيها . ففي علم الحيوان مثلاً ، لا يقع الحوت تحت مجموعة السمك لأنه يستنشق الهواء برئتين ، رغم أن شكله الخارجي يشبه السمكة جداً . وثعبان البحر يصنف في الأسماك ، رغم أنه يشبه الثعابين . والبطاطس تقع في مجموعة النباتات ذات الساق ، رغم أن الكل يعتبرها جذراً وقلمُ جُزاً . هذا تصنيف يقوم على البنية والسمات الداخلية ، وليس على السمات الخارجية الدائمة التغير والتبدل .



إضافة إلى ذلك ، يثار السؤال ماذا نفعل بالحكايات ذات الحركات المتعددة أي الحكايات التي بها أفعال شرعية يتطور كل واحد منها بصورة منفصلة .

هناك طريق واحد فقط لمعالجة هذه المسألة : بالإشارة لكل نص متعدد الحركة ، يجب أن يذكر أن الحركة الأولى هي كذا وكذا ، وأن الحركة الثانية هي شيء مختلف وهكذا . ولا يوجد حل آخر . وقد يبدو هذا الحل غير مريح وغير منظم خاصة إذا رغبتنا في عمل جدول مختصر للتصنيف ، لكنه في نفس الوقت منطقي وسليم في جوهره .

لذلك فإننا نحصل ، فيما يبدو ، على أربعة أنواع من الحكايات . ولكن ألا يتعارض هذا مع تأكيدنا تجاهس كل الحكايات ؟ إذا ما استبعد العنصران  $M-N$  ,  $H-I$  عن بعضهما البعض في حركة واحدة ، فهل هذا يعني أن أمامنا نوعين أساسيين معينين من الحكايات وليس نوعاً واحداً ، كما أكدنا سابقاً ؟ كلا ، ليس كذلك . فلو فحصنا بدقة تلك الحكايات التي تتكون من حركتين سنلاحظ التالي : إذا كانت حركة واحدة تشمل قتالا والآخرى مهمة صعبة ، فإن القتال يتم دائماً في الحركة الأولى والمهمة الصعبة في الحركة الثانية . وتغطي هذه الحكايات بداية نمطية للحركة الثانية مثل رمي إيفان في هون على يد أخوانه ، إلخ .

مثل هذه الحكايات تعتبر بنية الحركتين شيئاً قانونياً . فهذه حكاية واحدة تتكون من حركتين ، وهي النوع الأساسي لكل الحكايات . ويمكن فصلها بسهولة إلى جزئين . فيقدم الأخوة

التعقيد . وإذا لم يُقدّم الأخوة في البداية ، أو إذا كان دورهم عموماً محدوداً من البداية فإن الحكاية يمكن أن تنتهي بعودة إيفان السعيدة (أي بنهاية الحركة الأولى) ولا نحتاج إلى الحركة الثانية . وبهذه الطريقة يمكن أن يوجد النصف الأول كحكاية مستقلة . وفي المقابل ، فإن النصف الثاني حكاية منتهية أيضاً . وباستعاضة الأخوة بأشرار آخرين أو ببساطة بدء الحكاية ببحث عن عروس ، يكون لدينا حكاية يمكن أن تتطور عن طريق مهام صعبة . وهكذا يمكن أن توجد كل حركة منفصلة . ولكن اتحاد حركتين فقط ينتج حكاية مكتملة كلية . ومن الممكن جداً أن يوجد النوعان تاريخياً أي أن لكل نوع تاريخه الخاص ، وأن الماثورين تقابلاً في مرحلة بعيدة واندماجا في شكل واحد . لكن في الحديث عن الحكايات الخرافية الروسية فنحن مضطرون أن نقول اليوم إنها حكاية واحدة يمكن أن ترجع إليها كل حكايات مجموعتنا .

#### د - حول العلاقة بين أشكال البناء الخاصة والنمط العام

دعنا نفحص طبيعة كل جانب من حكاياتنا :

١ - إذا جمعنا كل المخططات ، واحداً بعد الآخر ، التي تشمل صراعاً - انتصاراً وكذلك تلك التي تشمل مجرد قتل عدو دون قتال فإننا نحصل على المعادلة التالية :

$$ABC \uparrow DEFGHJIK \downarrow P, R, LQE, TUW$$

٢ - وإذا جمعنا كافة مخططات الحكايات التي تشمل مهاماً صعبة ، فإننا نحصل على النتيجة التالية :

$$ABC \uparrow DEFGMLJNK \downarrow P, QE, TUW$$

وتعطينا مقارنة هاتين النتيجتين النتائج التالية :

$ABC \uparrow DEFG HJK \downarrow P, RDsLQE, TUW$

$ABC \uparrow DEFG^o LMJNKP, QE, TUW$

ويتضح من هذا أن الصراع - الانتصار  $H-I$  والمهام الصعبة وحلها  $M-N$  توازي بعضها البعض بالنسبة لمكانها في سلسلة الوظائف الأخرى . وبين هذه الوظائف تتحول الأماكن فقط عن طريق الوصول غير المعروف وطلب البطل المزيف  $O-L$  الذي يتبع القتال ويسبق المهمة الصعبة (مثلا ، يتنكر الأمر في شكل طباخ . يتظاهر السقاء بأنه المنتصر ، ويسكن إيفان في سكن مع عامل يدوي ، ويمر الأخوة أنفسهم في صورة الحاصلين على الأسلاب) .

إضافة إلى ذلك يمكننا أن نلاحظ أن حركات المهام الصعبة غالبا ما تكون حركات ثانية ، أو متكررة ، أو منفردة ونادراً (مرة واحدة فقط) ما تحدث أولا . فإذا اشتملت حكاية على حركتين ، فإن الحركات التي تشعل قتالا تسبق تلك التي تشمل المهام . وعليه نخلص إلى أن حركة بـ  $H-I$  هي حركة أولى نموذجية وأن حركة بمهمة صعبة هي عادة حركة ثانية نموذجية أو مكررة . وكل واحدة منها تستطيع أن تكون موجودة بمفردها ، لكن التشكيلة تحدث بالترتيب الذي ذكرنا . ومن الناحية النظرية فإن الترتيب العكسي ممكن أيضاً لكن مثل هذه الحالات سنواجهها دائماً بالتشكيل الميكانيكي للحكايتين .

٢ - حكايات تشمل الزوجين معا ويمكن ان تقدم في الصورة التالية :

$$ABC \uparrow FH-IK \downarrow LM-NQE_x UW'$$

ونرى هنا ايضاً ان الوظائف (H-I) تسبق الوظائف (M-N) وتقف الوظيفة (L) بينهما .

ولا تعطى الحالات المدروسة الثلاث مادة لاعطاء رأي عما إذا كانت المطاردة ممكنة في التشكيلة المعطاه . فهي غائبة في كل الحالات التي درسناها .

٤ - إذا جمعنا كل المعادلات التي لاتشمل الصراع أو المهام الصعبة في شكلها فإننا نحصل على النتيجة التالية :

$$ABC \uparrow DEFGK \downarrow PR_x QE_x TUW'$$

وإذا قارنا معادلات هذه الحكايات مع المعادلات السابقة يظهر لنا أن هذه الحكايات لاتقدم أي بناء محدد . ويمكن إخضاع كل الحكايات في مجموعتنا للمعادلة المتغيرة :

$$ABC \uparrow DEFG \quad \frac{HJK \downarrow P_x R_x L}{LMJNK \downarrow P_x R_x} \quad QE_x TUW'$$

فحركات (H-I) تتطور حسب الجزء الأعلى ، وحركات (M-N) تتطور حسب الجزء الأسفل ، وحركات فيها الزوجان معاً تتبع الجزء الأعلى ثم ، ودون الوصول إلى نهاية ، تتطور متبعة الناتج الأسفل ؛ وحركات دون (M-N ، H-I) تتطور بتجنب العناصر المميزة لكل منهما .

دعنا نجتمع مادتنا حسب هذا المخطط . ودعنا نكتب محصلة مخططنا أولاً على سطر واحد لايضاوحها .

أما العناصر (M-N, H-I) فتكتب تحت بعضها البعض لأنها غير متجانسة (نقلنا المخططات الى الملحق رقم ٢) .

ماهي النتائج التي يقدمها لنا هذا المخطط ؟ أولا يؤكد هذا المخطط فكرتنا الأساسية حول تجانس بنية كل الحكايات .

وهذه النتيجة العامة الهامة لاتنطبق من النظرة الأولى مع مفهومنا عن ثراء الحكايات وتنوعاتها .

هذه النتيجة ، كما أشرنا سابقاً ، تبدو غير متوقعة . وقد كانت غير متوقعة لكاتب هذا الكتاب أيضاً . فهذه الظاهرة غير عادية وغريبة لدرجة أن المرء يشعر بطريقة ما بالرغبة في تناولها بإسهاب وتفصيل قبل المضي إلى النتائج الرسمية الخاصة . وبطبيعة الحال فإننا لانهتم بتفسير هذه الظاهرة ، بل ما يهمنا هو أن نقرر فقط الحقيقة ذاتها . لكننا مع ذلك نشعر بالحاجة في إثارة السؤال التالي : إذا كانت كل الحكايات متشابهة في الشكل فهل هذا يعني أنها صادرة عن مورد واحد ؟

ليس من حق المورفولوجي الإجابة على هذا السؤال . فهو في هذه اللحظة يعطي نتائجاً للمؤرخ أو يصبح هو نفسه مؤرخاً . وإجاباتنا ، على الرغم من أنها في شكل افتراض ، هي أن الأمر يبدو كذلك . ومع ذلك ، فإن السؤال حول الموارد يجب أن لا يثار بالمعنى الجغرافي الضيق . فافتراض «المورد الواحد» لايعني أن نفترض أن كل الحكايات أتت ، مثلاً ، من الهند وانتشرت من هناك للعالم كله ، متخذة أشكالاً مختلفة أثناء عمليات الهجرة . ويمكن أن يكون المصدر الواحد مصدرًا نفسيًا . ولقد قام

فوندت (*Wundt*) بالكثير من الدراسات في هذا المجال . لكننا هنا أيضاً يجب أن نكون حذرين ، فإذا كان من الممكن تفسير حدود الحكاية بقدرات الإنسان المحدودة عموماً ، فلن تكون لنا حكايات من النوع الموجود لدينا . لكننا نملك آلاف الحكايات التي تشبه الحكاية الخرافية . وأخيراً ، فإن الحياة اليومية يمكن أن تكون المصدر الواحد للحكاية . لكن الدراسة المورفولوجية ستوضح أن الحكاية تشتمل على القليل مما له صلة بالحياة اليومية ، هناك مراحل انتقالية عن نمط الحياة اليومية موجودة بكل تأكيد في الحكايات وهي تنعكس فيها بطريقة غير مباشرة . ومن أمثلة هذه المراحل الانتقالية الاعتقاد الذي ينشأ في مرحلة معينة في تطور الحياة اليومية ، ومن الممكن جداً وجود صلة طبيعية بين الحياة اليومية والدين من جانب ، وبين الدين والحكاية من جانب آخر . فحينما يفتني أسلوب حياة ودين يظهر محتواه في شكل حكاية . وكما أشرنا سابقاً ، فإن الحكاية تحتوي على آثار واضحة للأفكار الدينية يمكن تتبعها دون دراسة تاريخية . لكن بما أن مثل هذا الافتراض يتضح بسهولة حين يدرس تاريخياً ، فإننا سنذكر بعض النماذج التوضيحية للعلاقة بين الحكايات والمعتقدات . فالحكاية توضح ثلاث حوامل تطير بإيقان في الهواء وهي المهر الطائر ، أو الطائر ، أو القارب الطائر . لكن هذه الأنواع الثلاثة هي أيضاً حاملة أرواح الموتى . فالمهر واسع الانتشار بين الشعوب الزراعية والرعوية والنسربين الصيادين والقارب بين سكان الشواطئ . ويقدم فروبينس (*Frobenius*) رسماً لمثل

باخرة الأرواح هذه من شمال غرب أمريكا . لذا يمكننا أن نفترض أن واحدًا من العناصر الأساسية لإنشاء الحكاية ، وهو الترحال ، يعكس أفكارا عن ترحال الأرواح في العالم الآخر . ويمكن دون شك نشوء مثل هذه الفكرة مع أفكار أخرى بصورة مستقلة عن بعضها في جميع أنحاء العالم . ويكمل المهمة تداخل الثقافات وموت المعتقدات . ويفسح المهر الطائر الطريق للسجادة الأكثر تشويقاً . لقد ابتعدنا بذلك كثيراً عن موضوعنا وسنترك هذا للمؤرخين ليحكموا عليه . فالحكاية لم تدرس بعد دراسة وافية فيما يتعلق بمقارنتها بالدين وتعمقها في جوانب الحياة اليومية الثقافية والاقتصادية .

وهذا هو الاستنتاج العام الأساسي في دراستنا كلها . فلم يعد ممكناً أن نقول مع سبرانسكي (*Speranskij*) إنه لا يوجد تعميمات في دراسة الحكاية . صحيح أن هذا التعميم هو مجرد محاولة لكنه إذا كان صحيحاً ، فإنه ينبغي أن نتبعه في المستقبل سلسلة من التعميمات الأخرى . وعندها يسقط الحاجز المغلق للحكاية وينفصح سرها تدريجياً .

على كل حال دعنا نعد إلى مخططنا . إن تأكيد الثبات التام يبدو غير متجانس مع حقيقة أن سلسلة الوظائف ليست دائماً نفس التي أظهرنا في المخطط العام . وستظهر الدراسة الدقيقة للمخططات انحرافات معينة . فعناصر *DEF* خاصة نجىء غالباً قبل *A* ولكن هذا لا يخالف القاعدة لأنه ليس تسلسلاً جديداً وإنما هو تسلسل معكوس .

وتقدم الحكاية العادية ، مثلاً ، سوء الطالع في البداية وبعدها استسلام مساعد ليقضي عليه . ويعطي التسلسل

المعكوس استلام المساعدة في الأول يليها سوء الطالع الذي يقضي عليه (العناصر DEF قبل A) . مثال آخر : يكون سوء الطالع عادة أولاً يليه الخروج من المنزل (A  $\equiv$  C  $\uparrow$ ) . ويقدم التسلسل المعكوس الخروج من المنزل وهو عادة مايكون دون هدف ، (هل ينظر للناس وليُظهر نفسه - الخ) وحينما يكون البطل في الطريق يعلم بسوء الطالع .

وبعض الوظائف قادرة على تغيير مكانها . ففي الحكايتين ٩٢ و ١٥٩ يقع القتال مع الشرير ، بعد المطاردة فقط . وقد تتبادل وظائف الاعتراف والافتضاح والزواج والعقاب الأماكن أيضاً . ومن بين الوظائف الفردية ، يحدث التحول في الوسيط السحري أحياناً قبل أن يفادر البطل المنزل . فهناك الهراوات والحبال والقضبان الفضية أو الذهبية المزركشة الرامزة للجاه أو السلطة .. إلخ التي يعطيها الأب . وغالباً ما نجد تحولاً من هذا النوع في حالة التخريب الزراعي  $A^0$  لكن يمكن أيضاً أن نجده متصلًا بتعقيدات أخرى وليس ، على أية حال ، متحكماً سلفاً في إمكانية أو استحالة مقابلة الشخصية المانحة من النوع المعتاد . وأكثر الوظائف حركة بالنسبة لموقعها هي الوظيفة 7 (تغير المظهر) . فموقعها المناسب من ناحية منطقية هو غالباً إما قبل عقاب البطل المزيف أو بعده أو قبل الخطوبة . إن كل هذه الانحرافات لا تغير الاستنتاج حول الوحدة النموذجية والقرابة المورفولوجية للحكايات الخرافية . فهذه مجرد تقلبات وليست نظاماً تشكيمياً أو محاور جديدة . وهناك كذلك حالات معينة للمخالفات المباشرة . وفي حكايات معزولة نجد أن المخالفات



مهمة نوعاً ما (١٦٤ ، ٢٤٨) ، لكن الفحص الدقيق سيوضح أن هذه الحكايات حكايات هزلية . ويجب أن نفهم هذا النوع من الإبدال المصاحب لتحويل قصيدة إلى مسرحية هزلية سخيفة على أنه نتيجة الفصل .

وتقدم الحكايات المعزولة شكلاً ناقصاً بالنسبة للنوع الأساسي . فتغيب وظيفة أو أخرى من كل الحكايات . وإذا غابت وظيفة ما ، فإن هذا لا يؤثر البتة في بنية الحكاية . والوظائف الأخرى تحافظ على أماكنها . ومن الممكن غالباً أن نعتبر هذا الغياب ، حسب بعض المبادئ ، بمثابة الحذف .

وتخضع كافة الوظائف الإعدادية لهذه النتائج خضوعاً كلياً . وإذا كنا سنكتب كل الحالات في المادة المتوفرة لدينا واحدة تلو الأخرى ، فإن المجموع سيظهر لنا نفس الترتيب المذكور أعلاه حينما نكلمنا عن تعداد الوظائف . ومع ذلك فإن دراسة هذا الجانب معقدة بالظروف التالية : كل الوظائف السبع في هذا الجزء لا تقابل قط داخل حكاية واحدة ولا يفسر الغياب هنا بالحذف أبداً . فهي متناقضة بالضرورة . ويمكننا أن نلاحظ هنا أن الظاهرة نفسها قادرة على الظهور بطرق عديدة . فمثلاً ، لكي يخلق الشرير سوء الطالع فإن على القاص أن يضع البطل أو الضحية في حالة يائسة معينة وأن يجعله ، في الغالب ، يترك أهله ومن يكبرونه أو يحمونه . ويتم هذا بمخالفة البطل لتحذير (يترك المنزل ، على الرغم من التحذير بعدم تركه) أو خروجه للمشي بمفرده (8) أو استسلامه لخداع الشرير الذي يدعوه للمشي تجاه البحر أو يغريه للذهاب إلى الغابة ... الخ . لذا إذا استخدمت الحكاية واحداً من الزوجين (٧-٨)

(التحذير - المخالفة) أو (n-o) (الاعراء - الامتسلاام للإغراء)  
 لذلك الغرض ، فإن استخدام الخروج الثاني غير ضروري .  
 ويمكن أن يتم توصيل المعلومات إلى الشرير عن طريق مخالفة  
 البطل للتحذير . وعليه فإذا استخدمت عدة أزواج في الجزء  
 الاعدادي يمكننا أن نتوقع دائماً معنى مورفولوجياً مزدوجاً (في  
 مخالفة التحذير ، يقدم البطل نفسه للشرير ... إلخ) ويحتاج  
 التوضيح التفصيلي لهذا السؤال إلى تحليل إضافي يقوم على  
 كمية أكبر من المادة العلمية .

ويمكن أن يثار سؤال أكثر أهمية عند فحص المخططات وهو  
 مايلي : هل ترتبط بالضرورة اختلافات وظيفية واحدة  
 بالاختلافات الموازية لوظيفة أخرى ؟ وتجيب المخططات على  
 هذا السؤال كما يلي :

١ - هناك عناصر ترتبط دائماً دون استثناء ، بأنواع  
 مختلفة موازية مع بعضها البعض . وهذه أزواج معينة داخل  
 حدود انصافها . لذا فإن  $H^1$  (القتال في ساحة مفتوحة) ترتبط  
 دائماً مع  $H^2$  (الانتصار في ساحة مفتوحة) وارتباطها بـ  $H^3$  مثلاً  
 (الفوز في لعبة الكوتشينه) يعتبر مستحيلًا كلياً ولا معنى له .  
 وترتبط كافة الاختلافات في الأزواج التالية بصورة دائمة  
 ببعضها البعض : التحذير ومخالفته ، محاولة معرفة شيء ما  
 وتوصيل معلومات ، الخداع (التزييف) من قبل الشرير وردة  
 فعل البطل على ذلك ، القتال والنصر ، الوسم والتعرف عليه .  
 إلى جانب هذه الأزواج حيث كافة الاختلافات ترتبط دائماً  
 ببعضها البعض ، هناك أزواج يمكن أن يقال عنها الشيء نفسه  
 فيما يخص الاختلافات العديدة . لذا فإنه ضمن حدود الشر

والقضاء عليه ، يكون لدينا ارتباط ثابت بين جريمة القتل ورد الحياة ، والسحر وإزالة لعنة السحر وأشياء أخرى عديدة . وبالنسبة لضروب المطاردة والإنقاذ ، فإن المطاردة المصحوبة بتحويلات سريعة إلى حيوانات ترتبط دائماً بشكل مواز من الإنقاذ . وبهذه الطريقة نجد حضوراً مؤسساً لعناصر معينة ضروبها مرتبطة بصورة ثابتة ببعضها البعض على أساس الضرورة المنطقية وأحياناً على أساس الضرورة الفنية .

٢ - هناك أزواج يمكن أن يرتبط فيها أحد الزوجين مع بعض الاختلافات الموازية للزوج الآخر وليس معها كلها . فالاختطاف يمكن أن يرتبط باختطاف مضاد مباشر ( $K^1$ ) وبالاسترداد عن طريق مساعدين اثنين أو أكثر ( $K^2, K^3$ ) وبالاسترداد عن طريق عودة فورية في صورة سحرية ( $K^5$ ) .. إلخ . وبنفس الطريقة تماماً ، يمكن أن ترتبط عملية المطاردة بالإنقاذ عن طريق هروب بسيط ، وبالإنقاذ عن طريق هروب وقذف مشط ، وبتحول الشخص المطارد إلى كنيسة أو بئر ، وباختفاء المطارد وفُلم جُراً . ومع ذلك فإنه من السهل أن نلاحظ أن وظيفة واحدة ضمن حدود زوجين اثنين يمكن أن تثير عدة إجابات مختلفة ، لكن كل واحدة من هذه الإجابات ترتبط فقط بشكل خاص بسببها . لذا يرتبط قذف المشط دائماً بالمطاردة المباشرة ، بينما المطاردة المباشرة ليست مرتبطة دائماً برمي المشط . وعلى ضوء هذا ، يبدو أنه توجد عناصر قادرة على تعويض أحادي وثنائي . لن نسهب في شرح هذا الفرق في الوقت الحاضر لكننا نشير فقط إلى العنصرين  $F, D$  ، اللذين فحصناهما سابقاً في الفصل الثالث ، كمثالين قادرين على بدائل ثنائية عامة .

من الضروري على كل حال أن نلاحظ حقيقة أن الحكاية تنتهك أحياناً قواعد الاعتماد الواضحة هذه . وفعل الشر والقضاء عليه (A-K) ينفصلان عن بعضهما البعض بقصة طويلة . وفي سياق الحكايات يفقد الراوي خيط القصة . ونلاحظ أن العنصر K أحياناً لا يوازي تماماً البداية A أو هـ . وتصبح الحكاية كأنها نشاز . يخرج إيفان خلف مهر لكن يعود بأميرة . وهذه الظاهرة مهمة في دراسة التحولات : فراوي القصة أما أن يغير العرض أو حل العقدة . وبمقارنات مشابهة يمكن أن نستنتج طرقاً معينة للتعبير والتعويض . ولدينا ظاهرة شبيهة بـ «اللاتجانس» حينما لا يثير النصف الأول الإجابة المتوقعة أو يستبدلها بإجابة مختلفة كلياً وغير عادية في عرف الحكاية . ففي الحكاية ٢٦٠ لا يتبع سحر الطفل أية إزالة للنعنة السحر ويبقى هذا الطفل شاةً صغيرةً طوال حياته . وتعتبر حكاية «الخمسة العجيبون» (٢٤٤) حكاية شائقة . فجريمة القتل لا تنتهي بعودة الحياة . وتستبدل عملية رد الحياة بكشف جريمة القتل . وصورة هذا الكشف قريبة الشبه بـ (B<sup>7</sup>) : تقدم في شكل نواح تنتهي على أثره الحكاية مضيضة فقط عقوبة الأخت القاتلة . وفي هذا الصدد نلاحظ أن النفي ليس له صورة محددة لالفاته . فهو ببساطة يستبدل بالعودة . والنفي غالباً ما يكون عملية شر مزيفة ، تدفع إلى ؟ . والبطل لا يعود إطلاقاً ، لكنه يتزوج وهلم جرا .

٣ - وكل العناصر الباقية والتي تشمل أزواجاً فعلية ، يمكن أن ترتبط بحرية دون معارضة للمنطق أو القيم الفنية . ومن السهل أن نرى في حكاية ما أن خطف شخص ما لا يحتاج إلى استبدال

متابعة الأثر الدموي بالهرب أو بتوضيح الطريق . كذلك ليس في صيد طلسم سبب ليفرض على البطل أن يعرض نفسه للعذاب بمحاولة قتل بدلا من مطاردة في الهواء . وعليه فإن مبدأ الحرية الكاملة أو التعويض المتبادل مسيطر هنا . وفي هذا الجانب فإن هذه العناصر تتناقض كلياً مع تلك العناصر مثل  $H-I$  التي ترتبط دائماً وبالضرورة مع بعضها البعض . ونحن نتكلم كلياً عن هذا المبدأ . ومع ذلك فالناس لا يستخدمون هذه الحرية ، وعدد الارتباطات الموجودة فعلاً ليست عظيمة جداً . لذا لا توجد حكاية يرتبط فيها السحر بدعوة ، حتى وإن كان ذلك ممكناً لحد ما فنياً ومنطقياً . ومع ذلك فإن تأسيس مبدأ الحرية هذا ، إلى جانب فقدان الحرية ، مهم جداً . ويُنفذ تنوع المواضيع (*Themes*) وتحول الحكايات الجذري عن طريق استبدال شكل واحد بنفس عنصر شكل آخر .

إضافة إلى ذلك ، فإن هذه النتائج يمكن أن تبرهن بالتجربة . ومن الممكن فنياً أن نصطنع إبداع عُقد (أوحياكات) قصصية جديدة غير محدودة العدد . وستعكس كل هذه العقد المخطط الرئيسي ، بينما هي ذاتها لا تشبه بعضها البعض . ولكي نبدع حكاية مصطنعة يمكننا أن نأخذ أي  $A$  واحدة من امكانيات  $B$  ثم  $C$  ونتبعها قطعاً بأي  $D$  ثم  $E$  ثم واحداً من امكانيات  $F$  وبعدها أي  $G$  وفُلْمٌ جَرَأً . وبذلك يمكن أن تحذف أية عناصر (ربما باستثناء  $A, B$ ) أو تكرر ثلاث مرات أو تكرر بصورة شتى . فإذا ما وزعنا الوظائف حسب الشخصيات الدراماتيكية في رصيد الحكاية أو باتباع ذوقنا فإن هذه المخططات تصبح حية وتصبح حكايات . بالطبع يجب أن تبقى

على الدوافع والروابط والعناصر المساعدة الأخرى في البنا .  
 ويتطلب تطبيق هذه النتائج على إبداع الشعب ، بطبيعة الحال ، حذرًا عظيمًا . فنفسية القاص ونفسية عمله الإبداعي ، وهي جزء من النفس العامة الإبداعية ، يجب أن تدرس بصورة مستقلة . لكن من الممكن أن نفترض أن اللحظات الرئيسية الحية في مخططنا البسيط جدًا بالضرورة تؤدي كذلك الدور النفسي كنوع ما من الأصل أو المصدر . لكن عندها تظهر دائمًا أنواع جديدة من الحكايات وهي عبارة عن مجرد تشكيلات أو صورة مختلفة من الحكايات السابقة . ولكن هذا لا يعني أنه لا يوجد إبداع شعبي في الحكاية . من الممكن أن نرسم خطأ فاصلاً ودقيقاً بين تلك المناطق التي لا يبدع فيها الراوي الشعبي شيئاً البتة والمناطق التي يبدع فيها بحرية ما . فالراوي مقيد ولا يبدع في الحالات التالية :

١ - الترتيب الكلي للوظائف والسلسلة التي تتطور حسب المخطط السابق المشار اليه . وتقدم هذه الظاهرة مشكلة معقدة لا يمكن شرحها هنا . ونستطيع فقط التصريح بالحقيقة . وينبغي أن يدرسها علم الأنثروبولوجيا والعلوم الشبيهة القادرة وحدها على إلقاء الضوء على أسباب المشكلة .

٢ - والراوي ليس حرًا في تعويض تلك العناصر التي ترتبط باختلافاتها بتبعية تامة أو نسبية .

٣ - وفي حالات أخرى ، فإن الراوي ليس حرًا في اختيار شخصيات معينة على أساس صفاتها في حالة الحاجة لوظيفة محددة . ويجب أن نقول ، مع ذلك ، إن فقدان الحرية هذا نسبي جدًا . وإذا ما احتجنا للوظيفة (G) (الهروب) فإن

شخصية «ماء الحياة» لا يمكن أن تظهر باعتبارها هدية سحرية ، بينما يمكن أن يؤدي مهر أو سجادة أو خاتم (شباب) أو صندوق صغير وأشياء أخرى كثيرة هذه الوظيفة .

(٤) هناك اعتماد معين بين الحالة الاستهلاكية والوظائف التي تلبيها . ففي حالة الاستخدام المطلوب أو المرغوب للوظيفة (اختطاف مساعد) لابد أن تشتمل الحالة الاستهلاكية على هذا المساعد ، والراوي ، من ناحية ثانية ، حر في إبداع ما يريد في الحالات التالية :

[١] في اختيار الوظائف التي يحذفها أو يستخدمها .  
[٢] في اختيار الوسائل (الصورة) التي عن طريقها تتحقق الوظيفة . وكما أشرنا ، فإن متغيرات جديدة وعقدًا جديدة وحكايات جديدة تحدث بهذه الطريقة .

[٣] والراوي حركليًا في اختيار تسمية وصفات الشخصيات الدراماتيكية . ونظريًا ، فإن هذه الحرية مطلقة . فيمكن لشجرة أن تدل على الطريق ، أو يمكن لطائر الغرنوق أن يعطي مهرًا هدية ، ويمكن لإزميل أن يتجسس ، ... إلخ . وهذه الحرية خاصة بالحكاية وحدها . ويجب أن نقول ، مع ذلك ، إن الناس هنا أيضًا لا يستخدمون هذه الحرية بكثرة . وتكرر الشخصيات كما تكرر الوظائف . وهنا ، كما ذكرنا أنفًا ، نرى قانونًا خاصًا يتطور (التنين هو الشرير النموذجي ، والساحرة هي المانح الاعتيادي ، وإيفان هو الباحث الاعتيادي ، وفلمُ جُرًا) .

ويتغير القانون لكن هذه التغيرات نادرًا ما تكون نتيجة الإبداع الشخصي الفني . ويمكننا أن نقول أن مبدع حكاية ماء

نادرًا ما يخترع ، فهو يتسلم مادته من بنيتة المحيطة أو من الحقائق المعاصرة ويؤقلمها في الحكاية .

[٤] الراوي حر في اختيار الوسيط اللغوي وهذه المنطقة الغنية جدًا ليست موضوعًا لدراسة علماء المورفولوجيا . فاسلوب الحكاية ظاهرة يجب أن تدرس بصورة مستقلة .

د - مشكلة الإنشاء (أو التركيب) (Composition) والموضوع (Theme) والموضوعات وأشكالها الأخرى

لقد فحصنا إلى الآن الحكاية من ناحية بنيتها فقط ، ولاحظنا أنها كانت في الماضي تفحص من ناحية موضوعها ، وهي مسألة لا يمكن تجاهلها . ولكن بما أنه لا يوجد تفسير عام مقبول لمعنى كلمة «موضوع» فإننا سنكون أحرارًا في تعريف هذا المفهوم بطريقتنا .

يمكن أن نذكر المحتوى الكلي للحكاية في جمل مختصرة كما يلي :

يفادر الوالدان إلى الغابة ويمنعان أولادهما من الخروج إلى الشارع ؛ يختلف تنين البنت الصغيرة ، وفلمُ جرًا . وتعطي كل الجمل الخبرية (Predicates) تشكيل الحكايات ويُعرف كل الفاعلين (Subjects) والمفعول بهم (Objects) والأجزاء الأخرى من الجملة الموضوع . أو بعبارة أخرى ربما يكون الإنشاء نفسه قاعدة لمواضيع شتى . ومن وجهة نظر الإنشاء ، فإنه لا يؤثر إذا كان التنين قد اختطف أميرة أوفر شيطان هاربًا ببنت قسيس أو فلاح . لكن يمكن أن تفحص مثل هذه الحالات على



أنها مواضيع مختلفة . ونحن نقر أيضاً بتعاريف أخرى لمفهوم الموضوع ، لكن التعريف الذي أعطيناه مناسب للحكايات الخرافية .

لكن كيف سنفرق بين الموضوع وشكل آخر للموضوع ذاته إذا ما كان لدينا حكاية من الشكل  $A' \equiv C D' E' F'$  وأخرى من الشكل  $A' B' C D' E' F'$  ؟ السؤال هو ما إذا كان التغير في عنصر واحد (B) مع الإبقاء على البقية الباقية يخلق موضوعاً (Theme) جديداً أو شكلاً آخر للموضوع نفسه ؟ واضح أن هذا شكل آخر له . وماذا إذا تغير عنصران أو ثلاثة أو أربعة أو حذف أو أضيف عنصر أو عنصران أو ثلاثة ؟ يتغير السؤال من سؤال عن الكيفية إلى سؤال عن العددية . وبغض النظر عن كيفية إمكانية تعريف مفهوم الموضوع فإن التفريق بين الموضوع وشكل آخر له مستحيل كلياً . وهنا يحتمل الأمر تفسيرين : إما أن يغطي كل تغير موضوعاً جديداً أو أن تزودنا كل الحكايات بموضوع واحد له أشكال عديدة . وفي الواقع يعبر الشكلان عن الشكل ذاته : فينبغي أن يفحص مخزن الحكاية الخرافية كله كسلسلة من المتغيرات . وحينما نستطيع أن نكشف صورة التحولات ، فإنه من الممكن أن نقنع أنفسنا أن كل الحكايات يمكن أن تستنتج مورفولوجياً من الحكايات التي تدور حول اختطاف تين لأمية . من تلك الصورة التي يمكن أن نعتبرها أساسية . وهذا تصريح جريء جداً لاسيما ونحن لانقدم صورة التحولات في هذا العمل . وسيكون من المهم في هذه الحالة أن يكون لدينا مادة علمية غنية . ويمكن أن ننظم الحكايات لكي تصبح صورة التحول التدريجي من موضوع

(Theme) إلى آخر واضحة لحد ما . بالطبع سنتنتج بعض الارتفاعات والفجوات هنا وهناك . ولا يقدم الناس كل الأشكال الممكنة حسابياً . لكن هذا لا يتعارض مع الافتراض . ودعنا نتذكر أن الحكايات قد جمعت قبل مائة سنة وقد بدأ في جمعها في فترة بدأت فيها في التفكير . ولا توجد تكوينات جديدة في الوقت الحاضر . لكن كانت هناك بلا شك فترات إنتاج وإبداع استثنائية . ويعتبر أرن *Aarne* العصور الوسطى واحدة من تلك الفترات في أوروبا . وإن يتناقض غياب أشكال معينة في الوقت الحاضر مع النظرية العامة ، إذا ما أدرك المرء أن تلك القرون التي كان فيها للحكاية وجود مكثف ، لا يمكن أن تعود مرة أخرى وتعتبر خسارة علمية لذلك . ولكن من الممكن أن نفترض وجود حكايات لم تجمع بعد ، تماماً كما نفترض على أساس القوانين الفلكية العامة وجود نجوم لا نستطيع رؤيتها . ومن هذه الأفكار يتبع تطبيق منهجي هام .

إذا كانت ملاحظتنا حول القرابة المورفولوجية الاستثنائية للحكايات صحيحة ، فإنه لا يمكن دراسة موضوع واحد لمجموع جوهر حكايات دراسة مورفولوجية أو وراثية دون الرجوع للآخرى . ويتغير موضوع إلى موضوع آخر عن طريق تعويض عناصر حسب الأشكال . وبطبيعة الحال فإن مهمة دراسة بعض الحكايات المفردة في كافة تغيراتها وحسب توزيعها الكلي مغرية جداً . لكن هذه المهمة في أساسها مطروحة خطأ . فإذا ما وجدنا في هذه الحكايات مهراً سحرياً أو حيوانات شاكرة ، أو امرأة حكيمة .. إلخ وتناولها البحث في التشكيلة المعطاة فقد يحدث ألا يُدرس ولا عنصر واحد بصورة مستفيضة

في هذه التشكيلة . وستكون نتائج مثل هذه الدراسة متأرجحة وغير صحيحة ، حيث إن كل عنصر يمكن أن يقابل أيضاً في تطبيق آخر وقد يكون له تاريخه الخاص به .

ينبغي أن تدرس كل هذه العناصر في ذاتها ومستقلة عن استخدامها في هذه الحكاية أو تلك . وعندما تكون الحكاية الشعبية لاتزال مليئة بالغرائب بالنسبة لنا ، فإننا نحتاج قبل كل شيء إلى توضيح كل عنصر بصورة منفصلة في كل مادة الحكاية المدروسة . فالولادة المعجزة ، والتحذير وإعطاء وسطاء سحريين كجوانزو والهرب والمطاردة .. إلخ . كلها عناصر تستحق كتباً مستقلة بذاتها . وغنى عن القول أن بداية كهذه لا يمكن حصرها كلها على الحكاية . فمعظم عناصرها يمكن تتبعها في الثقافة القديمة أو الدين أو الحياة اليومية أو الواقع الآخر ، وكلها يجب أن تستخدم للمقارنة . ويجب أن يتبع الدراسة المنفصلة للعناصر . دراسة أساسية لأصل المحور الذي تتشكل عليه الحكايات . ويجب بالتأكيد أن تدرس أعراف واشكال التحولات . وبعد ذلك فقط يمكننا أن نستمر في دراسة السؤال حول كيفية تكوين اشكال الموضوعات المختلفة وتمثلها .

### هـ - النتائج

يبقى علينا في النهاية أن نقدم نتيجة عملنا فليس هنالك فائدة في تلخيص الأطروحات التي توضع في البداية وتتدخل في العمل كله . وإلى جانب هذا يمكننا أن نقول إن اقتراحاتنا ، رغم أنها تبدو جديدة ، كان فسلوفسكى (Veselovskij) ولا احد غيره ، قد

وكلها يجب أن تستخدم للمقارنة . ويجب أن يتبع الدراسة المنفصلة للعناصر ، دراسة أساسية لأصل المحور الذي تتشكل عليه الحكايات . ويجب بالتأكيد أن تدرس أعراف وأشكال التحولات . وبعد ذلك فقط يمكننا أن نستمر في دراسة السؤال حول كيفية تكوين صيغ الموضوعات المختلفة وتمثلها .

تنبأ بها ببصيرته الفطرية . ولذا فإننا سننهي دراستنا هذه بكلماته :

«هل من المسموح به في هذا الحقل أيضاً أن نعتبر مشكلة المخططات النموذجية .. مخططات تأتي إلينا عبر أجيال كاشكال جاهزة ممكن تقليدها بصورة جديدة ربما تؤدي إلى تكوينات جديدة ؟ يبدو أن الأدب المروي الحديث ببنيته الموضوعية المعقدة وقدرته على إعادة إنتاج الواقع فوتوغرافياً يلغى إمكانية مثل هذا السؤال . لكن حينما يبدو هذا الأدب لأجيال المستقبل بعيداً كإرث قديم من ما قبل التاريخ إلى القرون الوسطى فإنه يبدو معاصراً لنا . وعندما يمر الزمن - ذلك الميسر العظيم - على هذه الظاهرة المركبة ويقلصها إلى نقاط متراجعة في المسافة ، عندها ستندمج خطوطها مع تلك التي سنكتشفها الآن حينما نلتفت إلى التقليد الشاعري للماضي البعيد - وسنؤسس إذن ظاهرة عملية التخطيط والتكرار عبر كل المدى» .



## **الملحق الأول**

### **مادة لجدولة الحماية**

بما أننا استطعنا أن نفحص وظائف الشخصيات الدراماتيكية فقط واضطررنا لترك كافة العناصر الأخرى ، فإننا نقدم هنا قائمة عناصر الحكاية الخرافية . وعلى الرغم من أن القائمة لا تستنفد محتوى كل حكاية فإن غالبية الحكايات تناسبها كلياً . وإذا تخيلنا الحكاية أدناه موضوعة على ورقة واحدة . فإن القراءة العابرة لن تقدم لنا دائماً التسلسل الموجود في الحكاية . وسيكون هذا ممكناً فقط بالنسبة للوظائف ككل . ومع ذلك فإنه لا حاجة للقيام بذلك وبكتابة كل نص بالتفصيل تحت عنوان ، فإن كل عنوان (حينما نقرأ المادة عمودياً) يقدم صورة بيانية إلى أبعد حد ويمكن أن يدرس كلياً بصورة مستقلة . ويمكن أن توزع النصوص بحيث تركز على الصيغ النموذجية خاصة .

ويمكننا مقارنة المادة تحت كل عنوان من دراسة التحولات الجذرية والتنقلات في كل عنصر . ويمكن أن تتم هذه الدراسة بصورة موسعة وأكثر دقة إذا أضفنا لكل عنصر رمزاً لوضعه الحالي وإيضاً الزمن ومكان التسجيل .

## جدول رقم ١ : الحالة الاستهلاكية

١ - تقرير الزمان والمكان (دبي مملكة ماء)

٢ - تركيب الأسرة :

أ) حسب اسمها ومكانتها :

ب) حسب أصناف الشخصيات الدراماتيكية (مرسل ،  
باحث إلخ)

٣ - العقم

٤ - ٥ - الدعاء لولادة طفل ذكر

٤ - نوعية الدعاء :

٥ - الدافع إلى الدعاء :

٦ - سبب الحمل

أ - مقصود أو بسبب (أكل سمكة ما .. إلخ) :

ب - عرضي (بلع حبة باقلاء ... إلخ) :

ج - بالإكراه (اختطف دُبُّ فتاة .. إلخ) .

٧ - شكل معجزة الولادة

أ - من سمكة ومن الماء :

ب - من محراب :

ج - من حيوان :

د - من شيء آخر .

٨ - القنبولات ، والإنذار بما هو آت .

٩ - الحالة الاجتماعية قبل العقدة

١ - ممتازة :

ب - محلية :

ج - زراعية :

د - أشكال أخرى .

١٠ - ١٥ - بطل المستقبل

١٠ - الاسم والجنس :

١١ - النمو السريع :

١٢ - الصلة بالمحارب ، الرماد :

١٣ - الخصائص المعنوية :

١٤ - الإيذاء :

١٥ - خصائص أخرى

١٦ - ٢٠ - بطل المستقبل المزيف (النوع الأول : أخ أو

أخت من زوج أب)

١٦ - الاسم أو الجنس :

١٧ - درجة القرابة للبطل :

١٨ - الخصائص السلبية :



- ١٩ - خصائصه المعنوية مقارنة بالبطل (بارع) :
- ٢٠ - خصائص أخرى .

- ٢١ - ٢٣ - جدال الأخوة حول المركز الأول .
- ٢١ - طريقة المجادلة وطريقة الحل :
- ٢٢ - ترديد بعض العناصر المساعدة ثلاث مرات :
- ٢٢ - نتيجة المجادلة .

## **جدول رقم ٢ : الجزء الإسدائي**

### **٢٤ - ٢٦ - التحذيرات**

- ٢٤ - شخص يؤدي فعلا :
- ٢٥ - محتويات وشكل التحذير :
- ٢٦ - الدافع للتحذير .

### **٢٧ - ٢٩ - التغيب**

- ٢٧ - شخص يؤدي فعلا :
- ٢٨ - صورة الغياب :
- ٢٩ - دوافع الغياب

### **٣٠ - ٣٢ - مخالفة التحذير**

- ٣٠ - شخص يؤدي فعلا :
- ٣١ - نوعية المخالفة :
- ٣٢ - الدافع .

٣٣ - ٣٥ - الظهور الأول للشرير :

٣٣ - التسمية :

٣٤ - طريقة الإدخال في سياق الحكاية (يظهر من الخارج)

٣٥ - تفاصيل الشكل الخارجي عن

الظهور (يدخل طائرة من خلال السقف)

٣٦ - ٣٨ - الاستجواب الاستطلاع :

٣٦ - ماهي دوافعه :

٣٧ - طبيعة الاستجواب

أ - يسأل الشرير عن البطل :

ب - يسأل البطل عن النذل :

ج - شيء آخر :

٣٨ - عناصر مساعدة في شكل ثلاثي .

٤٠ - ٤٢ - التسليم :

٤٠ - شخص يخدع :

٤١ - أشكال الإجابة على الشرير (أوفعل غير مسؤول) :

أ - أشكال الإجابة على البطل :

ب - صور أخرى للإجابة :

ج - التسليم عن طريق أعمال غير مسؤولة :

٤٢ - عناصر مساعدة في شكل ثلاثي .

٤٣ - خداع الشرير :

أ - عن طريق الإقناع :

ب - عن طريق استخدام وسائل سحرية :

ج - طرق أخرى

٤٤ - سوء طالع أولي في اتفاق خداع :

أ - سوء طالع موجود :

ب - سوء طالع يثيره الشرير نفسه .

٤٥ - رد فعل البطل :

أ - للإقناع :

ب - لاستخدام وسائل سحرية :

ج - لأفعال أخرى للشرير .

## **جدول رقم ٢ : المقدمة**

٤٦ - ٥١ - الشر :

٤٦ - شخص يؤدي عملاً :

٤٧ - شكل الشر (أو تحديد الفقدان) :

٤٨ - الواقع تحت تأثير الشرير (أو المفقود) :

٤٩ - مالك الشيء أو والد الشخص المأسور (أو الشخص

المدرک للفقدان أو لأكثر من فقدان واحد أو دافع

الإرسال) :

- ٥٠ - دافع فعل الشر وهدفه (أو طريقة تحقيقه) :
- ٥١ - أشكال اختفاء الشرير . أمثلة : (٤٦) تتين (٤٧) يختطف ، (٤٨) ابنة (٤٩) القيصر (٥٠) بقصد الزواج الإيجباري (٥١) ويطرح بعيدا . وفي حالة فقدان (٤٦ - ٤٧) أو الضياع أو الحاجة إلى (٤٨) الظبي ذي القرون الذهبية (٤٩) للقيصر (٥٠) لكي يحطم البطل .

## ٥٢ - ٥٧ - اللحظة الموصلة (B) :

- ٥٢ - شخصية - الوسيط ، المرسل :
- ٥٣ - صورة الوساطة :
- ٥٤ - الشخص المخاطب :
- ٥٥ - سبب المخاطبة :
- ٥٦ - عناصر مساعدة ثلاثية :
- ٥٧ - كيف يعلم الوسيط عن البطل (§) .

## ٥٨ - ٦٠ - دخول الباحث أو البطل في الحكاية :

- ٥٨ - التسمية :
- ٥٩ - شكل الإدخال في سياق الحكاية :
- ٦٠ - خصوصيات المظهر الخارجي في المشهد :

## ٦١ - شكل موافقة البطل .

## ٦٢ - شكل إرسال البطل .

## ٦٣ - ٦٦ - الظواهر المصاحبة له :

- ٦٣ - التهديدات :
- ٦٤ - الوعود :
- ٦٥ - الإعداد للرحلة :
- ٦٦ - عناصر مساعدة ثلاثية :
- ٦٧ - إرسال البطل إلى المنزل .

٦٨ - ٦٩ - هدف البطل :

- ٦٨ - الهدف كفعل (يبحث ، يحذر ، ينفذ) :
- ٦٩ - الهدف كشيء (أميرة ، مهر سحري ، إلخ) .

## الجدول رقم ١١ : المانحون

- ٧٠ - الرحلة من المنزل إلى المنح .
- ٧١ - ٧٧ - المانحون :
- ٧١ - طريقة الإدخال في الحكاية ، التسمية :
- ٧٢ - المسكن :
- ٧٣ - المظهر الجسماني :
- ٧٤ - خصائصات الشكل الخارجي في المنظر :
- ٧٥ - خصائص أخرى :
- ٧٦ - حوار مع البطل :
- ٧٧ - إظهار الكرم للبطل .
- ٧٨ - الإعداد لانتقال الوسيط السحري :
- ١ - المهام :

- ب - الطلبات :
- ج - المصادمة :
- د - أشكال أخرى ثلاثية .

#### ٧٩ - ردة فعل البطل :

- أ - إيجابية :
- ب - سلبية .

#### ٨٠ - ٨١ - إحتياطات :

- ٨٠ - ماهر المعطى :
- ٨١ - في أية شكل .

## جدول رقم ٥ منذ دخول المساعد إلى نهاية الحركة الأولى

#### ٨٢ - ٨٩ - المساعد (الوسيط السحري) :

- ٨٢ - التسمية :
- ٨٣ - صورة المثل أمام القضاء :
- ٨٤ - طريقة الإدخال في سياق الحكاية :
- ٨٥ - خصوصيات الظهور في المشهد :
- ٨٦ - الظهور الجسماني :
- ٨٧ - المكان الأصلي :
- ٨٨ - تدريب (ترويض) المساعد :
- ٨٩ - حكمة المساعد .

٩٠ - التسليم في المكان الموعد .

٩١ - أشكال الوصول

٩٢ - تفاصيل وضع الشيء المطلوب :

أ - سكن الأميرة :

ب - سكن الشرير :

ج - وصف المملكة البعيدة

٩٣ - ٩٧ - الظهور الثاني للشرير

٩٣ - طريقة الإدخال في سياق الحكاية «يبحث عنه»

٩٤ - الشكل الخارجي للشرير

٩٥ - الحاشية :

٩٦ - خصوصيات المظهر الخارجي في المشهد

٩٧ - حوار الشرير مع البطل .

٩٨ - ١٠١ - الظهور الثاني والأول للأميرة في حالة

الفقدان :

٩٨ - طريقة الإدخال في سياق الحكاية :

٩٩ - الظهور الجسماني :

١٠٠ - خصوصيات الشكل الخارجي في المشهد (تجلس

على الشاطئ ، إلخ) :

١٠١ - الحوار .

١٠٢ - ١٠٥ الصراع مع الشرير :

١٠٢ - مكان القتال :

١٠٣ - الأفعال السابقة للقتال (تنظيف الحقل) :

١٠٤ - أشكال القتال أو الصراع :

١٠٥ - ما بعد القتال (إحراق الجثث) .

١٠٦ - ١٠٧ - الموسم :

١٠٦ - الشخصية .

١٠٧ - الطريقة

١٠٨ - ١٠٩ - الانقصار على الشرير :

١٠٨ - دور البطل

١٠٩ - دور المساعد ، بصورة ثلاثية

١١٠ - ١١٣ - البطل المزيّف (النوع الثاني - سنقاء ، جنرال)

١١٠ - التسمية

١١١ - أشكال الظهور في المشهد

١١٢ - السلوك خلال المعركة :

١١٣ - حوار مع الأميرة ، تضليل إلخ .

١١٤ - ١١٩ - القضاء على سوء الطالع أو فقدان :

١١٤ - تحذير المساعد :

١١٥ - مخالفة التحذير :

١١٦ - دور البطل :

١١٧ - دور المساعد :



١١٨ - الوسائل :

١١٩ - عناصر مساعدة ثلاثية .

١٢٠ - العودة

١٢١ - ١٢٤ - المطاردة :

١٢١ - صيغة إشعار الشرير بالهروب :

١٢٢ - أشكال المطاردة :

١٢٢ - إشعار البطل بالمطاردة :

١٢٤ - عناصر مساعدة ثلاثية :

١٢٥ - ١٢٧ النجاة من المطاردة :

١٢٥ - المنفذ :

١٢٦ - الأشكال :

١٢٧ - سقوط الشرير .

## **جدول رقم ٦ : بداية الحركة الثانية**

من الفعل الجديد للشر ( $A'$  أو  $A''$  الخ) الى الوصول - تكرار  
ماسبق بنفس العناوين .

## **جدول رقم ٧ : استمرار الحركة الثانية**

١٢٨ - الوصول غير المعروف :

أ - المنزل ، مع الدخول في الخدمة :

ب - المنزل ، دون الدخول في الخدمة :

ج - إلى مجال آخر للقيصر :

د - أشكال أخرى للاختفاء ... إلخ .

١٢٩ - ١٣١ - ادعاءات البطل المزيف الكاذبة :

١٢٩ - شخص يؤدي :

١٣٠ - أشكال الادعاءات :

١٣١ - الإعداد للزواج .

١٣٢ - ١٣٦ المهمة الصعبة

١٣٢ - الشخص الذي يطلبها :

١٣٣ - دافع المهمة عند الشخص الذي يطلبها المريض ،  
الخ :

١٣٤ - الدافع الحقيقي للمهمة (الرغبة في التمييز بين البطل  
المزيف والبطل الحقيقي ... إلخ) .

١٣٥ - محتويات المهمة .

١٣٦ - عناصر مساعدة ثلاثية .

١٣٧ - ١٤٠ حل المهمة :

١٣٧ - حوار مع المساعد :

١٣٨ - دور المساعد :

١٣٩ - صورة الحل :

١٤٠ - عناصر مساعدة ثلاثية .

١٤١ - ١٤٣ التعرف :

١٤١ - وسائل مثل البطل الحقيقي أمام القضاء (عمل  
وليمة عظيمة ، التخفي في شكل شحاذ) :

- ١٤٢ - شكل ظهور البطل على المسرح (في حفلة زفاف) :
- ١٤٣ - شكل التعرف .

#### ١٤٤ - ١٤٦ الافتضاح :

- ١٤٤ - أشخاص يقتضون :
- ١٤٥ - طريقة الافتضاح :
- ١٤٦ - دوافع الافتضاح .

#### ١٤٧ - ١٤٨ التغيرات في الشكل الخارجي :

- ١٤٧ - الشخصية :
- ١٤٨ - طريقة التغيير .

#### ١٤٩ - ١٥٠ الجزء :

- ١٤٩ - الشخصية :
- ١٥٠ - طريقة الجزء :
- ١٥١ - الزفاف .



## **المبحث الثاني**

### **وسائل إضافية التحليل**

[١] . تحليل حكاية بسيطة من حركة واحدة من طبقة

$H-1$  : اختطاف شخص .

(١٣١) - قيصر ، ثلاث بنات ( $\alpha$ ) . تخرج البنات للنزهة ( $B^2$ ) يبقين لمدة طويلة في الحديقة ( $S^1$ ) . يختطفهن التنين ( $A^1$ ) . صرخة للنجدة والإنقاذ ( $B^2$ ) . البحث عن أبطال ثلاثة ( $C \uparrow$ ) . تتم ثلاث معارك مع التنين ( $H^1 - I^1$ ) ، إنقاذ الفتيات ( $K^4$ ) العودة ( $\downarrow$ ) والجائزة ( $W^6$ )

$$B^2 \& A^1 B^1 C \uparrow H^1 - I^1 K^4 \downarrow W^6$$

[٢] . تحليل حكاية بسيطة من حركة مفردة ومن طبقة

$M-N$  : اندفاع بالماء ، الوصول إلى الشاطئ ( $A^{10}$ ) .

(٢٤٧) تاجر ، زوج ، ابنيهما  $\alpha$  . يقتنبا عندليب بإذلال الابن لوالديه (النبيوة جدول ١ ، رقم ٨ - ويستخدم هذا كدافع للشر) . يضع الوالدان ابنيهما النائم في قارب ويتركان القارب ينطلق ( $A^{10}$ ) . يأخذه بحارة معهم ( $G^2$ ) . يصلون إلى خفالينسك (*Xvalynsk*) (بدلاً عن مملكة بعيدة) . يضع القيصر المهمة التالية : تخمين صرخة غراب أسود اللون في فناء الملكي وطرده

بعيداً (M) . يحل الولد المهمة (N) ويتزوج ابنة القبصر (W) ويعود إلى المنزل (||) وفي الطريق يتعرف على والديه في كوخ (التعرف) .

$$A^{10} \uparrow G^2 M - NW \downarrow O$$

**ملاحظة :** يحقق الطفل الصغير المهمة لأنه يعرف العصافير منذ ولادته . هنا يُحذف عنصر  $F^1$  - تحويل الصفة السحرية . وكننتيجة يغيب أيضاً المساعد ، ويتحول سماته (الحكمة) إلى البطل . وتحفظ الحكاية ببقايا هذا المساعد : يطير العندليب الذي تنبأ بإذلال الوالدين بالطفل الصغير ويحط على كتفيه . ومع ذلك فإنه لا يدخل صلب الحكاية . وفي الطريق يبرهن الطفل على حكمته بتنبؤه بعاصفة وباقتراب لصوص وبذلك ينقذ البحار وهذه سمة حكيمة ذات تطور ملحمي مساعد .

[٣] . تحليل حكاية بسيطة من حركة واحدة دون  $M-N, H-I$  من نوع : جريمة القتل .

(٢٤٤) قس ، زوج ، وابنتهما ايفانوسك *Ivanvsk* ، وابنتهما الينوسكا *Avenuska* ( ) . تخرج الينوسكا إلى الغابة لتحصل على التوت ( $B^3$  ، الغياب) . تأمرها أمها أن تصحب أخاها معها ( $Y^2$  الترتيب) . يجمع ايفانوسك توتاً أكثر مما جمعته الينوسكا (الدافع للشر) «دعني أبحث عن القمل في شعرك» (إغراءات الشرير ( $Y^1$ ) ينাম ايفانوسك ( $B^1$ ) . تقتل الينوسكا أخاها ( $A^{14}$ ) ، (جريمة قتل) . ينمو قصب نحيف على قبره (ظهور وسيط سحري

من الأرض . ( $F^4$ ) يقتلعه راع ويصنع منه آلة موسيقية (قوزلا *gusla*) ( $S$ ) تشدو الآلة وتظهر القائلة (الافتضاح) تتكرر الأغنية خمس مرات ، في حالات مختلفة . وهي في الواقع مناحة ( $B^7$ ) مرتبطة بالافتضاح . يطرد الوالدان الفتاة (الجزء) .

$$S^2 \eta^1 \theta^1 A^{14} F^m [Ex]^5 U$$

[٤] . تحليل حكائية فيها حركة مزدوجة بفعل شر واحد .

الطبعة  $H-1$  ، النوع : اختطاف شخص .

(١٣٣) رجل ، زوجة ، ابنان ، ابنه ( $\alpha$ ) . يطلب الأخوان عند مغادرتهم للعمل من أختهم أن تحضر لهما وجبة الغداء ( $B^1 \gamma^2$ ) : وأوضحا لها الطريق إلى الحقل بوضع نشارة خشب وبذلك يشيان بها للثنين ع<sup>١</sup> . ويعيد التنين تنظيم النشارة ( $\gamma^2$ ) وتخرج البنت إلى الحقل بالغداء ( $S^2$ ) وتتبع الطريق الخطأ ( $\theta^3$ ) . يختطفها التنين ( $A^1$ ) ويبحث عنها أخوها ( $C \uparrow$ ) ويقول لهما الرعاة كلاً ثوري الأكبر ( $D^1$ ) ولا يستطيع الأخوان أن يقوموا بذلك ( $E^1$  سلبية) فيقول التنين «كلاً اثني عشر ثوراً الخ ( $D^1$ ) يتبعها  $E^1$  سلبية . ويُقذف بالأخوين تحت حجر ( $F$  معارضة)

II تولد بوكاتيفوروسيك (*Pokatigorosek*) . الأم تخبر عن سوء الطالع  $B^4$  . البحث ( $C \uparrow$ ) ويبقى الرعاة والثنين كما كانوا من قبل ( $D^1 E^1$ ) ، ويبقى الاختبار دون تبعات

(لجري الحدث) . المعركة مع التنين والنصر عليه - (H<sup>1</sup>)  
(ل' تسليم الاخوين وأختهما (K<sup>4</sup>) العودة (↓) ) .

$$\beta^1 \gamma^2 \zeta^3 \eta^4 \theta^5 \sigma^6 A^7 \left\{ \frac{C \uparrow [D^1 E^1 \text{ neg.}]^2 [D^1 E^1 \text{ neg.}]^3 F \text{ contr}}{B^4 C \uparrow [D^1 E^1 \text{ pos.}]^2 [D^1 E^1 \text{ pos.}]^3} \right\} H^4 I^1 K^4 \downarrow$$

[٥] . تحليل حكائية فيها حركة مزدوجة . الحركة الأولى من  
طبقة H-1 ومن نوع : اختلاف شخص . والحركة  
الثانية من طبقة M-N من نوع : الحصول على غنيمة  
إضافة إلى الرمي في هالوية .

(١٢٩) . ١ . قبصر عقيم ، ولادة عجيبة لثلاثة اولاد  
وثلاثة خيول . يغادر الاخوة الوطن (↑) ويقابلون رجل  
السهول البيضاء في خيمة ، ويتم قتال (D<sup>0</sup>) يهزم اثنان  
من الاخوة ، ويقذف بهما تحت سرير وينتصر الثالث  
(E<sup>0</sup>) . «لا تقتلني» ويقبل كاخ اصغر (أي مساعد (F<sup>1</sup>))  
وأثناء الرحلة يتقاتلان مع واحد سكان كوخ في الغابة (D<sup>0</sup>)  
(E<sup>0</sup>) فيهرب . ويدخلان مملكة أخرى بتتبع خطواته (G<sup>0</sup>)  
يستطيع سوسنكو Suceuko أن يدخلها عن طريق التعلق  
بجبل (G<sup>0</sup>) «تذكر عالم الاميرات الثلاث اللاتي اختطفهن  
ثلاثة تينيات إلى العالم الآخر . وسأذهب للبحث عنهن»  
(A<sup>1</sup> B<sup>1</sup> C ↑) ولاستخدم التذكر بصفة خاصة كحالة  
ربط) . معارك ثلاث (H<sup>1</sup> - I<sup>1</sup>) : تحرير (K<sup>4</sup>) : تحويل



خاتم ( $M^2$ ) : الفتاة الثالثة هي عروس سوسنكو ( $W^1$ ) .  
العودة (↓) .

■ . يختطف الأخوة ورجل السهول الفتيات ، ويرمي سوسنكو، ( $A^1$ ) البحث (↑ C) معركة مع رجل عجوز . ويحصل سوسنكو على ماء القوة ومهر ( $D^2 E^2 F^1$ ) . الهروب ( $G^1$ ) . وصول غير معروف : العمل مع صانع ( $O$ ) . ادعاءات البطل المزيف ( $L$ ) . تطلب الأميرات ختماً ( $M$ ) . ويرسل إيفان الختم ويتم استلامها ( $N$ ) . لا تتعرف الأميرات على البطل ( $O$  سلبي) . يحبو البطل خلال أذني حصان ( $T^1$ ) . ويخلع سقف الدار ( $X$  مثارة لأن البطل لم يتم التعرف عليه) وكلها تحدث ثلاث مرات وبعد المرة الثالثة يرتمي سوسنكو على رجل السهول ويرمي على الأرض في القتال ( $U$ ) . تتعرف العروس على خطيبها ( $Q$ ) ويتم زفاف ثلاث مرات ( $W$ ) . وفي خلع السقف يمكن للمرء أن يلاحظ شكلاً مبسطاً من وظيفة خاصة : يعلن البطل عن نفسه . لا تقابل هذه الوظيفة في صورتها الصافية في المادة المدروسة . وواحد من أشكالها هورمي الخاتم في كأس ذي قاعدة ويتبع ذلك التعرف .

## [٦] تحليل حكيمة مركبة بها خمس حركات متداخلة .

الحركة الأولى : من طبقة  $M - N$  من نوع : البحث عن عروس :

والحركة الثانية : دون  $H - I$  أو  $M - N$  ومن نوع : القصاص :

**والحركة الثالثة :** من نفس الطبقة ، ومن نوع : أخذ  
المساعد بعيداً ١

**والحركة الرابعة :** من نفس الطبقة ومن نوع :  
البحث عن عرائس :

**الحركة الخامسة :** من نفس الطبقة ومن نوع :  
امتصاص دماء النائمين .

(١٩٨) ١ . قيصر ، وملكته وابنهما (  $\alpha$  ) . يترك  
الوالدان ابنتهما في رعاية المشرف كاتوما (المساعد في  
المستقبل (  $F'$  ) ، يتوفيان (  $\theta^2$  ) . يرغب الابن في الزواج  
(  $\beta$  ) ويرى كاتوما بعض الصور لإيفان (  $\xi$  ) وتحت  
احداها كتب «إذا قدم أحدهم لها لغزا فإنها ستتزوج»  
(تتحول المهمة إلى حادث ربط) . مغادرة المنزل (  $C$  ) .  
يتعلم من كاتوما اللغز في الطريق ( الحل بصورة مسبقة  
(  $I'N$  ) . يقوم كاتوما بحل مهمتين أخريين أيضا لإيفان  
(  $M-N$  ) الزواج (  $W$  ) .

١١ . تضغط الأميرة . بعد مراسيم الزواج . على يد  
إيفان ، وتتعرف على ضعفه وتخمن مساعدة كاتوما له  
(  $\xi$  ) . يخرجان لقضاء الوقت للمتعة (  $\theta^2$  ، الغياب ) .  
«تفري» الأميرة إيفان (  $\nu$  ) ويضعف لإغرائها (  $\theta$  ) .  
تأمر ببيت ساقى كاتوما وذراعيه (  $A^6$  ، البتر ) وبرمييه في  
الغابة .

III . بذلك يبعد مساعد إيثان بالقوة ( $A^{17}$ ) ؛ وعليه أن يرعى الأبقار بنفسه .

IV . (ويتبع الحكاية كاتوما) يقابل كاتوما فاقد الساقين رجلاً أعمى ( $F_0^6$  ، ظهور مساعد وعرض خدمات ، أي يتحول كاتوما إلى بطل الحركة) . يسكنان في الغابة ، ويفكران في اختطاف ابنة تاجر ( $B^7$ ) ، ويشرعان في ذلك ( $C \uparrow$ ) : يحمل الأعمى كاتوما فاقد الساقين ( $G^7$ ) ويختطفان ابنة التاجر ( $K^7$ ) ويعودان (↓) يُطاردان وينقذان أنفسهما بالهروب ( $Pr^7 - Rs^7$ ) .

V . تمس ساحرة ثدي فتاة في الليل ( $A^{18}$  ، امتصاص دماء نائم) . يخططان لإنقاذها (C) . معركة مع الساحرة ( $D^9 - E^9$ ) . تنقذ الفتاة ( $K^9$ ) .

II . (تطور) تريهما الساحرة بئر علاج ( $F^2$ ) . ويطيبان من مائتها ( $K^9$ ) . القضاء على الضرر باستخدام الوسيط السحري : تعود لكاتوما ساقاه ويداه وللأعمى عيناه) . III . (نهاية) يتزوج الأعمى الفتاة (W) .

III . (تطور) يشرع الأبطال في إنقاذ الأمير ( $C \uparrow$ ) . ويقدم كاتوما خدماته من جديد لإيثان ( $F^9$ ) ، ويحررانه من الأعمال المهيبة ( $K^9$ ) . استمرار زواج إيثان من الأميرة بسلام ( $W^2$ ) .

[٧] . تحليل حكائية متعددة الحركة .

الحركة الأولى : من طبقة ليس فيها  $H - I$  و  $M - N$  ومن

نوع : الطرد والتعويض :

والحركة الثانية :  $M-N, H-I$  في حركة واحدة ، إلخ .  
(١٢٢) ١. ملك ، ابنه ( ) يصبح الملك شبح غابة  
ويطلب الشبح من الابن أن يطلق سراحه (طلب  
سجين ، مع أسر أولي  $[D^4]$ ) يطلق الأمير سراحه  $(E^4)$  ،  
التحقيق) ويُعَدُّ شبح الغابة بمساعدته  $(F^0)$  يُطرد الأمير  
 $(A^0)$  . ويُعطى خادماً (ظهور الشرير) ويمشيان (↑) وفي  
الطريق يخدع الخادم الأمير  $(A^4 - A^0)$  ويأخذ ملابسه  
ويدعي أنه ابن الملك  $(A^{12})$  . يصل الخادم والأمير غير  
معروفين في مملكة أخرى ، ويتخفى الأمير في شكل طاه  
(O) (حذفنا جزءاً من الحكاية ليس له تأثير على سير  
أحداثها) .

II . يظهر شبح الغابة . وتعطي بناته الأمير مفروش  
ملئدة ، ومراة وآلة موسيقية (قوزلا *gusto*) صغيرة  $(F^1)$   
، وتلاحظ الأميرة الأمير (ليست وظيفة ولا تعرف ولكن  
إعداد لها) . يطلب اثنين الأمير  $(A^{16})$  . دعوة للنجدة  
 $(B^1)$  . مغادرة الأمير والخادم (↑ C) . يظهر شبح  
الغابة . ويقدم هدية القوة ومهراً وسيفاً  $(F_7^1)$  وتبدأ  
معركة مع الاثنين  $(H^7 - I^1)$  وتنقذ الأميرة  $(K^4)$  وتعود (↓)  
وتقبل الأميرة الأمير أمام الجميع (بقايا وسم  $[J]$ ) . يطلب  
الخادم الأمير (L) تتصنع الأميرة الممرض وتطلب الدواء  
(مهمة) .

III - IV . يعتبر طلب الدواء حركة جديدة ، أي يصبح

لدينا حالة ذات أهمية مزدوجة . تحتاج الأميرة إلى الدواء  $(B^2 B^2)$  ويذهب الأمير والخادم في قارب  $(\uparrow C)$  .  
 IV . يُفارق الخادم الأمير  $(A^4)$  . تعطي المرأة إشارة إنذارية  $(B^4)$  : وتغادر الأميرة لإنقاذ الأمير  $(\uparrow C)$  ويعطيها شبح الغابة شبكة  $(F^1)$  . تسحب الأمير من الماء (إعادة الحياة ،  $K^0$ ) . تعود  $(\downarrow)$  وتحكي كل القصة (الافتضاح والاعتراف) . يقتل الخادم بالرصاص (العقاب) . الزفاف  $(W)$  .

#### [٨] . مثال تحليل حكائية بها بطلان .

(١٥٥) . I . زوجة جندي ، ولادة عجيبة لابنين ، إلخ  $(\alpha)$  يرغبان في اقتناء حصانين  $(\alpha^2)$  ، الوداع  $(B^0)$  المغادرة  $(\uparrow C)$  . يستجوبهما رجل عجوز  $(D^2 E^2)$  ويعطيها الحصانين  $(F^1)$  . وحتى هذه النقطة في الحكاية يتضح أن الحصانين اللذين اشترى من السوق لا قيمة لهما . (صورة مكررة ثلاث مرات)

II . يتم الحصول على السيوف ، بنفس الطريقة .  
 III . يغادر الأخوان المنزل  $(\uparrow)$  ، يفترقان عند عامود ، تحول مندبل  $(\gamma <)$  . قدر الأخ الأول : يركب  $(G)$  ، ويصل إلى أرض أجنبية ، ويتزوج أميرة  $(W)$  . يجد في المسرح إناء مملوءاً بماء الحياة والشفاء  $(F^0)$  وهي مرتبطة بالحركات التالية) .

IV . يعلم الأخ الثاني بتنين يعذب أميرة  $(A^4 B^4)$  . يتبع ذلك المغادرة  $(\uparrow C)$  بعدها قتال لثلاث مرات وتضميد

جرح بعد القتال الثالث ( $H^1 J^1 I^1$ ) ، وتحرير الأميرة ( $K^1$ ) .  
يرسل القيصر سقاء لجمع عظام الأميرة (ظهور البطل  
المزيف) ويدعى أنه المنتصر ( $L$ ) . وبعد القتال الثالث  
يدخل البطل القصر ( $S$ ) ، ويتم التعرف عليه من الجرح  
المضمد ( $Q$ ) ، ويفتضح أمر البطل المزيف ( $EX$ ) .  
العقاب ، الزفاف ( $UW$ ) .

■ (الاستمرار) يذهب الأخ الآخر إلى الصيد (غياب  
البطل  $B^3$ ) . تبدأ فتاة جميلة في خداعه (غدر الشرير  
 $[n^2]$ ) ويستسلم ( $e^3$ ) ، ويتحول إلى لبوة وتلتهمه ( $A^{14}$ )  
جريمة قتل . وفي نفس الوقت يخدم كمطاردة للحركة  
السابقة . واللبوة هي أخت التنين) . يعطي المنديل  
إشارة سوء الطالع ( $B^4$ ) . يخرج الأخ ( $C \uparrow$ ) . يركب على  
ظهر حصان ( $G^2$ ) غدر اللبوة : لا يهزم البطل ( $\gamma^1 - \theta^2$ )  
سلبية) . يقتل أنثى التنين ( $f^6$ ) تنقياً لللبوة الأخ . ويعيده  
أخوه الثاني إلى الحياة ( $K^5$ ) . ويعفوان عن اللبوة ( $U$ )  
سلبية) يعودان ( $\downarrow$ ) وكنتيجة لذلك تقتلها اللبوة  
( $X = A$ )

$$\text{L-II. } \sigma^2 B^3 C \uparrow D^1 E^1 F^1 = K \downarrow$$

$$\text{III. } \uparrow < \gamma G^2 W^* F^1 \dots A^{14} B^3 C \uparrow G^1 T^1 K^1 U \cdot \}$$

$$\text{IV. } \dots A^{14} B^3 C \uparrow H^1 J^1 I^1 K^1 L Q_{EX} UW^* \} \downarrow X$$

## **الملحق الثالث**

**ملاحظات على  
مخططات فردية**

[٩٢] . هذه القصة معقدة لحد ما وسنعطي تحليلاً كاملاً لها :

I . قيصر ، ملكة ، ابنهما (g) . يتنبأ العريس (S) بميلاد أخت تكون ساحرة فظيمة ، تلتهم أباهما وأماها ومن هم تحت إمرتهما ( $A^{200}$ ) تهديد بأكل لحم البشر عن طريق أكل لحم الأقارب) . يطلب إيفان السماح له بالخروج في نزهة ويسمح له بذلك ( $B^3$ ) : يهرب إيفان ويقابل خياطتين عجوزين : «عندما تستهلك الأبر التي تملأ الصندوق والخيوط الذي يملأ الصندوق ، سيأتينا الموت في الحال» ( $d^7$ ) ، حالة يائسة دون بحث) . لا يستطيع البطل عمل شيء لهما ( $E^7$  سلبية) . لا يعطيان شيئاً ( $F$  سلبية) . يحدث نفس الشيء «مع مُدَوِّر شجر البلوط الذي يقتلع أشجار البلوط الأخيرة من عروقها، ومع محول الجبل الذي يقلب الجبال الأخيرة . يأتي إيفان إلى أخت الشمس .

II . إيفان حزين (S) . تستجوب أخت الشمس إيفان ثلاث مرات ( $2^{00} - 7^3$  - 7<sup>3</sup>) يشترق للعودة للوطن ( $g^6$ ) : تطلق سراحه ( $B^3$ ) . وتعطيه فرشاة ومشطاً وتفاحتين تعيدان الشباب في عنفوانه ( $F^1$ ) . يغادر (↑) . مقابلة أخرى مع مُحَوِّل الجبل ، مُدَوِّر شجر البلوط والخياطتين . يعطيهم الفرشاة والمشط والتفاحتين . (الفرشاة = جبال جديدة ، حياة



جديدة لدور الجبل : المشط = شجر بلوط جديد :  
 التفاحتان = إعادة الشباب في عنفوانه للمرأتين العجوزين  
 [E<sup>7</sup> ، تقديم خدمة] . العجوزان تقدمان لإيفان منديل  
 رأس (F<sup>1</sup>) . يصل إيفان إلى الوطن .

III تقول الأخت لإيفان « أعزف قليلا على آلة القوزلا *gusla*  
 الموسيقية » ( ج ، إقناع خادع ) ، يحذر الفأر إيفان (S)  
 بأن الأخت ذهبت لتشخذ أسنانها (A<sup>xxv</sup>) . لا ينجذع  
 إيفان (Θ سلبية) . ويهرب (↑) . الساحرة على وشك  
 اللحاق به (Pr<sup>1</sup> ، المطاردة) ، مُدَوِّر شجر البلوط يردم  
 أشجار البلوط ، ومُحوِّل الجبال يفرس جبلاً ، ويتحول  
 منديل الرأس إلى بحيرة (Rs<sup>2</sup> ، إنقاذ عن طريق عائق) .  
 يصل إيفان إلى بيت الأخت . تقول أنثى الثنين « دعوا  
 إيفان يجلس على الميزان لنرى من يفوق الآخر زنا » (H<sup>4</sup>) .  
 يتفوق إيفان (I<sup>4</sup>) ويبقى مع أخت الشمس إلى الأبد (W) ،  
 صورة أولية من الزواج) .

٩٤ - فولجا *Volga* وفروزا *Vazusa* ، قصة من طبقة مختلفة .

٩٧ - نفس البنية كما في القصة رقم ٩٥ . الحركة الثانية  
 غائبة .

٩٩ - نفسها كما في القصة رقم ٩٨ .

$$I_{1..} = I(-) \times 101$$

$$102 = 95$$

١٠٤ - II حالة أكثر تعقيداً .

II . فتاة ، دمية معجزة (cc) . تذهب إلى المدينة وتستقر في

بيت امرأة عجوز (٥ ، الوصول غير المعروف) . تشتري لها المرأة العجوز بعض الكتان ( $F^1$ ) فتغزل منه ، على غير العادة ، غزلاً جميلاً (انظر أدناه) وتصنع لها الدمية نسيجاً في إحدى الليالي ( $F^2$ ) . وتغزل هي على غير العادة غزلاً جميلاً (انظر أدناه) تأخذ المرأة العجوز الغزل إلى القيصر (٥) . يأمر القيصر أن تخطط التي غزلت الغزل ونسجته قمصانا (المهمة) . تخطط الفتاة القمصان (الحل) . يرسل القيصر في طلب الفتاة (٥) . زفاف وتوزيع فاسيليسا (*Vasilisa*) ( $W^1$ ) . وليست هذه الحالة واضحة من النظرة الأولى . فمن البديهي على كل حال أن الغزل والنسيج والخياطة تكرر ثلاثي لعنصر واحد . والخياطة حل للمهمة التي وضعها القيصر . الصعوبة الحقيقية لمهمة خياطة القمصان يمكن أن تتضح في حقيقة أن لا أحد يتعهد بخياطتها وبالتالي يعلن القيصر عن طريق المرأة العجوز : «لقد عرفت كيف تغزلين وتنسجين غزلاً كهذا . اعرفي أيضاً كيف تخططين قمصانا منه» ونتيجة لذلك فإن الغزل والنسيج هما أيضاً حلان للمهمة الصعبة بينما حذفت المهمة نفسها . وهذه حالة للحل المبشري ( $N$ ) يأتي أولاً الحل ثم المهمة . وهذا واضح من قول الفتاة «عرفت أن هذا العمل لن يفوت يدي» . لقد قنعت بالمهمة . وشراء الكتان وصناعة النسيج لهما علاقة بتحويل الوسائط السحرية . صحيح أنه لا يوجد شيء سحري في الكتان ولكنه هنا وسيلة لتحقيق المهمة فالنسيج لحد كبير يحمل

ميزة سحرية . اما المهمة الثالثة فقد حلت دون استلام مبدئي لآية وسيلة من أي نوع . ولكن يمكن للمرء ان يفترض ان تحويل إبرة (رفيعة جدا) من نوع ما محذوف هنا . إضافة لذلك ، نرى ان لاتعقيد يبدو في هذه الحركة . لكن الفعل كله ينبع من حالة ان القيصر غير متزوج وهي حالة غير معبر عنها بالكلمات ولكن أفعال فاسيليسا محكومة بها فهي تملك موهبة التنبؤ، وشراء الكتان يثيره شوق لأن يخطبها ملك . وإذا رمزنا لهذا العنصر بالرمز  $(a')$  يكون المخطط :

$$(a') \left\{ \begin{array}{l} F^3 - N \\ F^4 - N \\ M - N \end{array} \right\} W.$$

١٠٥ - يرمز لـ  $E^8 - D8$  ولكن بشروط كمقاومة ضد مهر . وترويض حصان لايرقى إلى اعتباره وظيفة (انظر ملحق ١ ، جدول ٨ ، رقم ٨٨) فهو مستعمل هناك  $D$  ، يمهّد لـ  $F$  (تحويل مساعد المهر) .

١١٤ - يدعو أخ أخته لفراش من الريش . يرمز إلى ذلك بشرط كمناردة دون صلة بالنوع . ويرمز بشرط أيضاً إلى عمل الدُمى والتي عن طريق غيابها تقطس الفتاة في داخل الأرض ، يرمز اليه بـ  $Rs^4$  و (الإنقاذ عن طريق الإخفاء) .

١٢٢ - حُلّت هذه الحكاية من قبل . وهي ليست مضمنة في

المخطط لأن تضمين الحكايات التي تحتوي على  $H-N$  و  $M-N$  في حركة واحدة يخلق نسيجاً يصعب فيه التقدم من النظرة الأولى .

١٢٥ - احدثتان مهمتان غير مضممتين في المخطط، والعنصران  $Pr$  و  $Rs$  مشوشتان جدا ، ولاتنتميان إلى أي نوع .

١٢٧ - حالة أكثر تعقيداً .

عروس القيصر ابنة تاجر . ( $S_1$  ، موسعة خصوصاً) تسافر إلى الملك ( $B^3$ ) تنيم خادمة الفتاة ( $S^2 - S^2$ ) وتقلع منها عينيها ( $A^6$ ) : وصول العروس غير المعروف لمزل صاحب قطيع من الحيوانات ( $O$ ) . تطلب العروس من صاحب القطيع أن يشتري لها بعض الحرير وبعض المخمل تطرز منها تاجاً (عجوبة ( $F_4^3$ ) وتسترجع عينيها مرة أخرى بمساعدة التاج ( $K^3$ ) فجأة تصحو الفتاة أثناء الليل في قصر ( $T^2$ ) . يرى القيصر القصر ويدعو الفتاة لتكون ضيفته ( $S$ ) . تأمر الخادمة الشرطة (الجندرية) بتقطيع الفتاة حتى الموت ( $Pr^6$  ، التحقيق متمثل بـ  $A^{13}$  ، ويؤمر بإحضار قلبها) . يدفن رجل عجوز البقايا فتنبت منها حديقة ( $Rs^6$  ، بطريقة التحويل) تأمر الملكة الخادمة بقطع الحديقة ( $Pr^6$ ) . تتحول الحديقة إلى حجر ( $Rs^6$ ) . يظهر صبي بطريقة الية ويحصل على القلب بترافه للملكة بمساعدة الدموع المريرة ( $Rs - K^3$ ) . تظهر الفتاة فجأة (النص ليس واضحاً ، ولكن الرمز ، على كل حال ،  $K^6$ ) . يتبع

ذلك التعرف عليها بعد الافتضاح (EX) ، تحكى  
العروس كل شيء ، العقاب ، الزواج .  
تمثلت المطاردات الثلاث بـ  $A^{12} \sim K^3$  .

١٢٦ - تحوى الحركة الرابعة على كل من  $H$  و  $M \sim N$   
حسب المخطط :

$$a^1 C(H^7 - I^1)^2 \begin{cases} M-NW \\ M-NUW^2 \end{cases}$$

وقد تمثلت هنا  $a^7$  بـ  $A^{16}$  . يطالب البطل بالأميرة  
مهديدا ، كما يفعل التنين عادة .

١٥٠ - حالة أكثر تعقيدا نقتبسها بكاملها :

١ - فلاح وابناؤه الثلاثة (  $\alpha$  ) . يذهب اكبرهم إلى تاجر  
ليعمل لديه كأجير ، ولكنه لا يستطيع تحمل ذلك  
ويرجع . هذا موتيف (motif) صرف من (موتيفات)  
الحياة اليومية ويمكن فحصه كتشويه للخدمة عند  
ساحر . قارن خدمة « الحقيقة » عند تاجر ، إلخ . نرمز  
إليها بـ  $D-E$  دون أن نرمز إلى النوع (Type) . ينقذ  
الاصغر نفسه بالشطارة (  $E$  . يهدد الديك فينام )  
بيدي الاجير قوته فوق ثور (X) يخاف التاجر من الاجير  
(mot) تضيق بقرة من بقره المزعوم . (  $a^6$  ) . يرسل  
الرجل الاجير (  $B^2$  ) ، فيغادر (  $C$  ) : يقبض على دب  
(  $K'$  ) . ويرجع (  $i$  ) .

||. يخاف التاجر أكثر وأكثر (mot.) ، ويرسل الاجير في طلب نقود

مفترض أنها أعطيت لشياطين ( $B^2$   $B^2$ ) فيذهب الأجير (C)  
 (↑) . ثلاثة صراعات مع الشياطين ( $H^2 - P$ ) . الحصول  
 على نقود كثيرة ( $K^1$  ، بتفاصيل) . يهرب التاجر وزوجه من  
 الأجير . يتابعهما الرجل الأجير بطريقة ذكية . (ارتكاس  
 فكاهي : يهرب الشرير بدلا عن البطل ، يطارد البطل  
 (الشرير) ( $Rs - Rr$ ) . يقتل الرجل الأجير التاجر (U) ،  
 يستولي على أملاكه ( $W^p$ ) .

لا يمكن شرح هذه القصة ، وهي تحتفظ عمومًا ببنية  
 القصص الخرافية ، شرحًا وافيًا دون الاستفادة من مادة  
 القصص الأخرى غير الخرافية .  
 ولاتقدم الحالات الأخرى صعوبات خاصة رغم أن الكثير  
 يمكن أن يقال عن تفاصيل منفصلة .



## **الملحق الرابع**

### **قائمة الاختصارات**

## الجزء الاعدادي :

«	الحالة الاستهلاكية
٨١	غياب «مفادرة» كبار السن
٨٢	موت الوالدين
٨٣	غياب «مفادرة» الشباب
٧١	التحذير
٧٢	الامر
٨٤	مخالفة التحذير
٨٥	تنفيذ الامر
٩١	استطلاع الشرير للحصول على معلومات عن البطل
٩٢	استطلاع البطل للحصول على معلومات عن الشرير
٩٣	استطلاع اشخاص آخرين
٩٤	يتسلم الشرير معلومات عن البطل
٩٥	يتسلم البطل معلومات عن الشرير
٩٦	الحصول على معلومات بطرق أخرى
٩٧	إقناع خادع يقوم به الشرير
٩٨	استخدام الشرير لوسطاء سحريين
٩٩	اشكال أخرى للخداع أو القسر



يستجيب البطل لإقناع الشرير	A <sup>1</sup>
يقع البطل ضحية تأثير الوسيط السحري	A <sup>2</sup>
يخضع البطل أو يستجيب بطريقة ميكانيكية لخداع الشرير	A <sup>3</sup>
سوء طالع أولي سببه اتفاق خادع الشر	A <sup>4</sup>
شر مصحوب بإلقاء في هاوية ، إلخ (في الحركة الثانية)	
اختطاف شخص	A <sup>5</sup>
القبض على وسيط سحري أو مساعد	A <sup>6</sup>
القبض على مساعد سحري بالقوة	A <sup>7</sup>
إتلاف المحاصيل	A <sup>8</sup>
سرقة ضوء النهار	A <sup>9</sup>
تدمير في أشكال مختلفة	A <sup>10</sup>
تقطيع وتشويه	A <sup>11</sup>
تسبب الاختفاء	A <sup>12</sup>
تُنسى العروس (حكاية رقم ٢١٩)	A <sup>13</sup>
طلب التسليم أو الإغواء ، الخطف	A <sup>14</sup>
الطرد	A <sup>15</sup>
الرمي في البحر	A <sup>16</sup>
اللعن ، تحول	A <sup>17</sup>
إبدال مزيف	A <sup>18</sup>
أمر بقتل	A <sup>19</sup>
جريمة قتل	A <sup>20</sup>
السجن ، الحبس	A <sup>21</sup>

التهديد بالزواج بالقوة	A <sup>16</sup>
التهديد بزواج الأقرباء بالقوة	A <sup>xvi</sup>
التهديد بالقتل	A <sup>17</sup>
التهديد بقتل الأقرباء	A <sup>xvii</sup>
التهديد بأكل لحم البشر	A <sup>17</sup>
التهديد بأكل لحم الأقرباء	A <sup>xviii</sup>
تعذيب في الليل (ترك شبح خرافي لمقبرته وتجوالة لامتنصاص دماء النائمين)	A <sup>18</sup>
إعلان الحرب	A <sup>19</sup>
فقدان ، عدم كفاية	a
الحاجة لعروس ، لشخص ما	a <sup>1</sup>
الحاجة لمساعدة أو وسيط سموري	a <sup>2</sup>
الحاجة لأشياء عجيبة	a <sup>3</sup>
الحاجة لبيضة الموت (الحب)	a <sup>4</sup>
الحاجة للمال أو أسباب البقاء	a <sup>5</sup>
الحاجة لأشياء أخرى	a <sup>6</sup>
التفكير ، لحظة ارتباطية	B
طلب النجدة	B <sup>1</sup>
إرسال	B <sup>2</sup>
إطلاق سراح ، مغادرة	B <sup>3</sup>
إعلان سوء طالع في أشكال مختلفة	B <sup>4</sup>
نقل بطل منفي	B <sup>5</sup>
إطلاق سراح بطل مدان ، العفو عنه	B <sup>6</sup>
نواح أو أغنية	B <sup>7</sup>

C	الموافقة على ردة فعل معاكسة
1	المغادرة ، إرسال البطل إلى الوطن
D	الوظيفة الأولى للمانع
D <sup>1</sup>	اختيار البطل
D <sup>2</sup>	التحية ، والاستجواب
D <sup>3</sup>	طلب معروف بعد الموت
D <sup>4</sup>	طلب سجين للحرية مستعظماً
D <sup>4</sup>	طلب سجين للحرية مستعظفاً ، مع سجن أولى
D <sup>6</sup>	طلب الرحمة
D <sup>6</sup>	طلب القسمة
D <sup>6</sup>	جدال دون التصريح بطلب القسمة
D <sup>7</sup>	طلبات أخرى
D <sup>7</sup>	طلبات أخرى ، مع حالة ينس أولية للشخص
	صاحب الطلب حالة ينس المانع دون ذكر الطلب ،
D <sup>7</sup>	إمكانية تقديم خدمة
D <sup>8</sup>	محاولة تدمير
D <sup>9</sup>	معركة مع مانع عدائي
D <sup>10</sup>	تقديم وسيط سمرى للمقايضة
E	ردة فعل البطل (إيجابية أو سلبية)
E <sup>1</sup>	عذاب متواصل
E <sup>2</sup>	إجابة صداقة
E <sup>3</sup>	إسداء معروف لشخص ميت

$E^4$	تخليص أسير
$E^5$	رحمة متوسل
$E^6$	فصل متوسلين
$E^7$	خداع متوسلين
$E^7$	القيام ببعض الخدمات الأخرى ، تحقيق طلب أعمال اتقيا
$E^8$	تجنب محاولة تدمير
$E^9$	نصر في معركة
$E^{10}$	خداع في مقايضة

$F$	الملكية ، استسلام وسيط سحري
$F^1$	تحويل الوسيط
$f$	الهدية ذات طبيعة مادية
$F(-)F$	الوسيط لم يُحوّل
$F(F-)F$	ردة فعل البطل السلبية تسبب عقاباً قاسياً
$F^2$	يُبين الوسيط
$F^3$	يُجهّز الوسيط
$F^4$	يُباع الوسيط ، يُشتري
$F_4^3$	يعمل الوسيط إثر طلب
$F^5$	يُعثر علي الوسيط
$F^6$	يظهر الوسيط حسب رغبته
$F^7$	يظهر الوسيط من تحت الأرض
$F_9^6$	المقابلة مع مساعد يقدم خدماته

يُشرب أو يؤكل الوسيط	F <sup>7</sup>
يقبض على الوسيط	F <sup>8</sup>
يقدم الوسيط خدماته ويضعها تحت طلب شخص ما	F <sup>9</sup>
يوضح الوسيط أنه سيظهر برغبته في وقت الحاجة إليه	F <sup>9</sup>
التحول إلى مكان محدد ، التوجيه	G
يطير البطل في الهواء	G <sup>1</sup>
يركب البطل ، يُحمل	G <sup>2</sup>
يُقاد البطل	G <sup>3</sup>
يُوضح الطريق للبطل	G <sup>4</sup>
يستخدم البطل وسيلة كتابية للأفعال	G <sup>5</sup>
طريق دموي يوضح الطريق	G <sup>6</sup>
يقاوم البطل الشرير	H
قتال في ساحة	H <sup>1</sup>
منافسة ، مباراة	H <sup>2</sup>
لعبة ورق (كوتشينه)	H <sup>3</sup>
الوزن	H <sup>4</sup>
الانتصار على الشرير	I
انتصار في معركة مفتوحة	I <sup>1</sup>
انتصار واحد من الأبطال بينما يختفي الآخرون	I <sup>1</sup>
الانتصار أو الغلبة في المنافسة	I <sup>2</sup>
كسب لعبة الورق	I <sup>3</sup>

الزيادة في الوزن	K <sup>4</sup>
قتل الشرير دون قتال	K <sup>5</sup>
طرد الشرير	K <sup>6</sup>
وضع علامة أو وسم على البطل	J
وضع علامة على الجسم	J <sup>1</sup>
تبديل خاتم أو فوطة حمام (بشكير)	J <sup>2</sup>
القضاء على سوء الطالع أو الفقدان	K
التملك بصورة مباشرة عن طريق استخدام القوة أو الحيلة	K <sup>1</sup>
الشيء نفسه ، مع شخص ، مما يضطر شخصا آخر أن يحقق تملك المطلوب	K <sup>1</sup>
يتم التملك عن طريق عدة مساعدين في الحال	K <sup>2</sup>
التملك بالإغراء أو الخداع	K <sup>3</sup>
إلغاء سوء الطالع كنتيجة مباشرة لأفعال سابقة	K <sup>4</sup>
القضاء على سوء الطالع في الحال باستخدام وسيط سحري	K <sup>5</sup>
القضاء على الفقر عن طريق استخدام وسيط سحري	K <sup>5</sup>
القبض على المبحوث عنه	K <sup>7</sup>
إبطال مفعول اللعنة	K <sup>8</sup>
رد الحياة لميت	K <sup>9</sup>
نفسه ، مع الحصول الميدني على ماء الحياة	K <sup>10</sup>

$K^{10}$	الخروج من الأسر
$KF$	القضاء على سوء الطالع أو الفقدان في شكل $F$ أي
$KF^1$	تحويل المبحوث عنه
$KF^2$	يُبين المبحوث عنه
$\downarrow$	عودة البطل
$Rr$	مطاردة البطل
$Pr^1$	الهرب في الهواء
$Pr^2$	طلب الشخص المذنب
$Pr^3$	المطاردة مصحوبة بسلسلة من
	التحول إلى حيوانات
$Pr^4$	المطاردة مع التحول إلى أشياء مغرية
$Pr^5$	محاولة التهام البطل
$Pr^6$	محاولة تحطيم البطل
$Pr^7$	محاولة قرض شجرة
$Rs$	إنقاذ البطل
$Rs^1$	يُحمل البطل في الهواء أو يجري بسرعة
$Rs^2$	يقذف مشطا .. إلخ . في طريق مطارديه
$Rs^3$	الهرب ، مع التحول إلى كنيسة إلخ
$Rs^4$	الهرب ، مع اختفاء الهارب
$Rs^5$	إخفاء الهارب على يد حذّادين
$Rs^6$	سلسلة من التحول إلى حيوانات ،
	نباتات ، أحجار

تفادي إغراء الأشياء	Rs <sup>7</sup>
الإنقاذ أو التخليص من الاتهام	Rs <sup>8</sup>
الإنقاذ أو التخليص من التدمير	Rs <sup>9</sup>
القفز على شجرة أخرى	Rs <sup>10</sup>
وصول غير معروف	O
ادعاءات بطل مزيف	L
مهمة صعبة	M
حل مهمة	N
الحل قبل أجل محدد	N
التعرف على البطل	Q
افتضاح البطل المزيف	Ex
تفير المظهر	T
مظهر جسماني جديد	T <sup>1</sup>
بناء قصر	T <sup>2</sup>
ملابس جديدة	T <sup>3</sup>
صور مضحكة وعقلانية	T <sup>4</sup>
معاينة البطل المزيف أو الشرير	U
العفو عن البطل المزيف أو الشرير	U-سلب
الزفاف أو اعتلاء العرش	W
الزفاف	W'
اعتلاء العرش	W
صورة مبدئية للزواج	W
الوعد بالزواج	w <sup>1</sup>



زواج مستأنف	$w^2$
مكافأة نقدية وصور كسب مادية أخرى عند حل العقدة .	$w^0$
صيغ غير واضحة أو اجنبية	$X$
المغادرة عند إشارة طريق	$<$
انتقال أداة مؤشرة	$\gamma$
دوافع	$mot$
نتيجة إيجابية للوظيفة	$+$
ادوات توصيل	$\S$
ادوات توصيل تكرر ثلاث مرات	$:$



## ملاحق إضافية

## التحولات في الحكاية الخرافية

فلاح محمد — دكتور

١ - في الإمكان مقارنة دراسة الحكايات الخرافية بدراسة التكوينات العضوية في الطبيعة إذ إن عالم الطبيعة والفولكلوري يدرسان في الأساس أصول وفروع نفس الظاهرة . وقضية دارون حول أصل الفروع تنشأ أيضاً في الفولكلور . ولكن تشابه الظاهرة في الطبيعة والفولكلور لاتقبل أي تفسير مباشر موضوعي ومقنع كليّة . وهذه قضية في حد ذاتها . ويسمح علم الطبيعة وعلم الفولكلور بتفسيرين : إما أن التشابه الداخلي لظاهرتين مختلفتين خارجياً لايمكن رده إلى جذور وراثية مشتركة (نظرية التوليد التلقائي) أو أن التشابه المورفولوجي ناتج عن رابطة وراثية (نظرية الاصل بالتحول أو التحولات التي يمكن ردها إلى أسباب معينة) .

ولحل هذه القضية ينبغي أن نفهم بوضوح معنى تشابه الحكايات الخرافية . فقد تم تعريف التشابه حتى الآن عن طريق الحكمة وتنوعاتها . وتعريف كهذا مقبول عند الذين يعتقدون بتوليد الانواع التلقائي . ومؤيدو هذا المنهج لايقارنون الحكايات . فهم يشعرون أن مقارنة كهذه مستحيلة أو خاطئة . ونحن لا ننكر قيمة دراسة الحكايات الفردية أو مقارنة تشابهاتها ولكننا نقترح منهاجاً آخر أي أساساً آخر للمقارنة .

فالحكايات الخرافية يمكن مقارنتها بالنظر إلى إنشائها وبنيتها وهي ستبدو عندئذ تحت أضواء جديدة .

إن شخصيات الحكاية الخرافية تؤدي أساساً نفس الافعال كلما تقدمنا في سرد الحكاية . ولايهم إن كانت هذه الشخصيات تختلف في الشكل والعمر والجنس والمهنة والمظهر الخارجي والصفات الثابتة الأخرى . وهذا مايقدر العلاقة بين العناصر الثابتة والمتغيرة . فوظائف الشخصيات ثابتة وكل شيء آخر متغير . لنعط مثلاً :

- ١ - الملك يرسل إيفان للبحث عن الأميرة . ويغادر إيفان
- ٢ - الملك يرسل إيفان للبحث عن بعض العجائب ويغادر إيفان
- ٣ - الأخت ترسل أخاها للبحث عن دواء . ويغادر الأخ
- ٤ - الزوج ترسل ابنة زوجها للبحث عن نار ، وتغادر ابنة الزوج

٥ - الحداد يرسل أجيده للبحث عن بقره ويغادر الأجير .  
فالإرسال والمغادرة للبحث ثابتان . أما الشخصيات المرسل والمغادرة والدوافع وراء الإرسال .. إلخ فمتغيرة . وإلى جانب ذلك فإن مراحل البحث والعقبات .. إلخ يمكن أن تكون هي أيضاً نفسها أساساً ولكنها تختلف في تحقيقاتها في أخيلة . وفي الإمكان عزل وظائف الشخصيات . وتظهر الحكايات الخرافية واحدة وثلاثين وظيفة ولا توجد كل هذه الوظائف في أية حكاية واحدة ولكن غياب وظائف معينة لايتدخل في ترتيب ظهور الوظائف الأخرى . فهي كلها تشكل نظاماً (اونسقاً) أي إنشاء واحداً . وقد برهن هذا النظام أو النسق على قوة ثباته وإنتشاره . وفي إمكان الفولكلوري أن يوضح مثلاً أن حكاية

الأخوين المصرية القديمة (٩٨) وحكايات طائر الغنار (٩٩) وحكايات موروزكو Morozko (الشتاء) (١٠٠)، وحكايات الصياد والسمكة (١٠١). وعددا من الأساطير تتبع نفس النمط العام . ويوضح تحليل التفاصيل هذه النتيجة . ولاتستنفذ الواحدة والثلاثون وظيفة النظام أو النسق . فموتيف مثل «بابا جاقا» تعطي إيفان حصانا . يتكون من أربعة عناصر يمثل واحد منها فقط وظيفة بينما العناصر الثلاثة الأخرى ذات طبيعة ثابتة .

عموماً ، فإن الحكاية الخرافية تكشف عن مائة وخمسين عنصراً أو جزءاً أساسياً ويمكن وضع علامة لكل عنصر من هذه العناصر حسب دوره في تقدم الحكاية . وهكذا فإن بابا جاقا في المثال السابق هي المانحة وتشير كلمة «تعطي أو تمنح» إلى لحظة الانتقال . وإيفان هو المتسلم والحصان هو الهدية . فإذا كتبنا المائة وخمسين علامة بنفس الترتيب الذي أملتة الحكايات نفسها في جدول فإن هذا الجدول سيغطي كل الحكايات الخرافية بل إن أية حكاية تناسب جدولاً كهذا ستكون حكاية خرافية واية حكاية لا تنسب إليه ستكون من فئة أخرى . وسيكون كل عنوان عنصراً من الحكاية الخرافية . ويؤدي

٩٨ - أعطى يروب ملخصاً لحكاية الأخوين . انظر النص الكامل لهذه الحكاية في

أحمد عبد الرحيم نصر . أسطورتان مصريتان قديمتان الشلل والمضغون ترجمة

محمد عداد محيي الخريطون معهد الدراسات الإريقية والأسبوية . جامعة

الخرطوم . ١٩٨١ - انظر محلي

٩٩ - وفي هذه الحكاية يسرق زكي ثعالب . ويفشل اخوان كبيران في القبض عليه ويكتشف أخوهما الأصغر أن السارق هو طائر النار فيضض عليه وبعد معارك كثيرة يعود به ويهرس

١٠٠ - انظر ص ٢٦٨

١٠١ - يصطاد صياد سمكة سمورية ثم يعيدها للماء دون أن يطلب منها شيئاً . وتغضب زوج الصياد لأن زوجها لم يطلب شيئاً من السمكة وترسله إلى البحر ليطلب من السمكة مغزلاً جديداً

فتعطيه السمكة مغزلاً جديداً وتطلبه طلبات كثيرة لهما إلى أن يطلب الزوج أن تكون إلهة . عندها تغلف كزني وتجد نفسها في كوخها اليانيس القديم

قراءة الجدول رأسيا إلى سلسلة من الأشكال الأساسية والمستمدة .

هذه العناوين هي التي يجب أن تقارن . وستوازي عملية كهذه مقارنة الفقرات بالفقرات والأسنان بالأسنان في علم الحيوان . ولكن هناك اختلافا مهما بين التكوينات العضوية والحكاية الخرافية يجعل مهمتنا سهلة . فتغير جزء أو سمته في التكوين العضوي يؤدي إلى تغير في سمته أخرى . بينما يمكن أن يتغير كل عنصر في الحكاية باستقلال عن العناصر الأخرى . وقد لاحظ علماء كثيرون هذه الظاهرة ولكنهم لم يحاولوا حتى الآن تقويمها من ناحية منهجية أو نواح أخرى . فكارل كرون (*Kaarte Krohn*) على سبيل المثال . رغم أنه يوافق كارل سبيس (*Karl Spiess*) في عدم ثبات العناصر المنفصلة . يعتبر دراسة الحكاية الخرافية من ناحية بنياتها الكاملة - وليس عناصرها - ضرورة ولكنه لا يعطى أية حجج مقنعة لتأييد أرائه (وهي آراء المدرسة الفنلندية) . إنني اعتقد أنه يمكن دراسة عناصر الحكاية الخرافية باستقلال عن الحكمة التي تشكلها هذه العناصر . فالعناوين الراسية تكشف عن قواعد التحويلات وأنواعها . وما يصدق على العنصر المعزول يصدق كذلك على البنات الكلية لأن العناصر مقترنة ببعضها البعض بطريقة ميكانيكية .

٢ - لا بد من العمل الحالي لحل القضية حلا جذريا . سأنشر فقط إلى معالم معينة قد تشكل فيما بعد أساسا لدراسة نظرية أوسع . ولكن حتى في الخطوط العريضة الموجزة . وقبل الحديث عن التحولات . لا بد أن نؤسس معايير نستطيع بها أن

نميّز بين الأشكال الأساسية والأشكال المستمدة . وهي معايير يمكن أن تكون في شكل مبادئ عامة أو قوانين خاصة .

لنبدأ بالمبادئ العامة . ولتأسيس هذه المبادئ لابد أن نحصص صلة الحكاية الخرافية بالبيئة التي أنتجتها . وللحياة والدين (بمعناه الواسع العريض) هنا أهمية خاصة . فأسباب التحولات تكون عادة خارج الحكاية الخرافية . ولن نفهم تطور الحكاية مالم نعالج بعض المواد المقارنة من بينها .

والأشكال الأساسية هي تلك التي ترتبط بأصول الحكاية الخرافية . فالحكاية ، دون شك ، تولد من الحياة والحكاية الخرافية على أية حال ، نسخة باهتة للواقع . وكل شيء مستمد من الواقع ثانوي . ولنقرر أصول الحكاية الخرافية لابد أن نعتمد على مادة ثقافية تاريخية واسعة .

والأشكال المعرفة ، لسبب أو آخر بأنها أساسية ، مرتبطة بمفاهيم دينية بالغة القدم . ويمكننا أن نصوغ الأطروحة التالية :

إذا كان نفس الشكل موجوداً في اثر ديني باق وفي حكاية خرافية فإن الشكل الديني أولى وشكل الحكاية الخرافية ثانوي . وهذا يصدق بصفة خاصة على الديانات القديمة . فآية ظاهرة دينية غير حية أقدم من انعكاسها الفني في حكاية خرافية . وهذه المقولة لا يمكن برهنتها وإنما يمكن فقط توضيحها بمادة ضخمة . هذا هو ميداننا العام الأول الذي سنتوسع فيه أدناه . أما المبدأ الثاني فهو كالآتي :

إذا كان لنفس العنصر تنوعان أولهما مستمد من الأشكال الدينية والآخر من الحياة اليومية فإن التكوين الديني أولى

والمستمد من الحياة ثانوي .

ولابد من الحرص عند تطبيق هذين المبدأين . فسيكون من الخطأ أن نحاول ردّ كل الأشكال الأساسية إلى الدين . وكل الأشكال المستمدة إلى الواقع . ولنتجنب أخطاء كهذه لابد أن نتطرق إلى أساليب مقارنة الحكاية الخرافية والدين والحكاية الخرافية والحياة .

هناك عدة أنواع للعلاقات بين الحكاية الخرافية والدين . أولها علاقة اعتماد وراثية مباشرة وهو واضح كل الوضوح في بعض الحالات ويحتاج لبحث تاريخي خاص في حالات أخرى . فإذا وجدنا ، مثلاً ، التنين (أفعى) في الحكاية الخرافية والدين معاً فإنه يكون قد انتقل من الدين للحكاية وليس العكس .

ووجود رابطة كهذه ليست فرضاً حتى وإن كان التشابه عظيماً جداً . وهو وجود محتمل فقط عندما نعالج مادة بالفريق الدينية والشعائر وهي مادة ينبغي تمييزها عن المادة الملحمية ذات الطبيعة الدينية . ففي الحالة الأولى يمكننا الحديث عن قرابة مباشرة شبيهة بالقرابة بين الآباء والأطفال وفي الحالة الثانية لدينا قرابة موازية فقط وشبيهة بالقرابة بين الأخوان . وبذا فإننا لا نستطيع أن نعتبر قصة شمشون ودليلة طرازاً بدنياً (Prototype) للحكاية الخرافية المعلقة للقصة في القسم الأول للكتاب المقدس (الإنجيل) ولكن من المحتمل أن الحكاية والنص الموجود في الإنجيل يرجعان إلى مصدر مشترك .

ومن المؤكد أنه يجب التسليم بأولوية المادة الدينية بدرجة معينة من الحذر . ورغم هذا فالأولوية في بعض الحالات غير مشكوك فيها . ربما ما يهمنا حقاً هي الوثيقة نفسها لا المفاهيم



المنعكسة فيها والتي هي أساس الحكاية الخرافية . ولكننا في العادة نستطيع ان نحكم على المفاهيم عن طريق الوثائق فقط .  
 رق - فدا (Rig - Veda) ،<sup>(١٠٦)</sup> مثلا ، التي لم تستكشف نسبياً بعد من قبل الفولكلوريين . واحدة من مصادر الحكاية الخرافية . وإذا كان صحيحا أن بالحكاية مائة وخمسين عنصراً فإن رق - فدا تشمل أقل من ستين . وهي تستعمل كأغان لا كملاحم . ولكن هذه التراتيل يغنيها كبار القساوسة لا العامة . وتتخذ هذه الاغنيات على أيدي الشعب سمات الملحمة . وإذا جاء مدح اندرا *Indra* في الترتيل كذابح للتنين (والتطابق مع القصة الخرافية كامل في بعض الاحيان) فإن الشعب كان قادراً بشكل أو آخر على قصّ كيفية قتل اندرا التنين .

دعنا نلق نظرة على مثال . ففي الترتيل التالي نتعرف بسهولة ويسر على بابا جاجا *Baba Jagat* وكوخها :

### (إلى سيدة الغابة (أرنياي)

- ١ - سيدة الغابة ، ياسيدة الغابة ، يا من تشبهين المفقود لماذا تسألين عن القرية ؟ أملكك الخوف ؟
- ٢ - عندما يسجع طائر السيسكا *Ciccika* لطائر سجعته كخوار ثور ، تبدو سيدة الغابة عظيمة . كمن يخطو على نغمات الصنج .
- ٣ - وكما يرعى قطيع أو يبدو بيت في الأفق كذلك تصدر سيدة الغابة صريرا كعربة ثقيلة في المساء حقا .

١٠٢ - رق - فدا عبارة عن مجموعة تتألف من ألف ترنيل باللغة السنسكريتية

٤ - شخص ما ينادي قطع المشية أو يقطع الأخشاب . باقياً  
في الغابة (أو : مع سيدة الغابة) في المساء - يفكر :  
«شخص ما يصرخ» .

٥ - حقاً إن سيدة الغابة لا تقتل . ولا أي شخص آخر يهاجم  
فالمرء يستهلك الفواكه الحلوة وهو متخل عن رغباته .

٦ - إنها طيبة الرائحة بعطر المرمم وغنية الطعام دون فلاحه  
للأرض أم الحيوانات المتوحشة ، سيدة الغابة - هي التي  
مدحت .

لدينا هنا عدد من عناصر الحكاية الخرافية : كوخ في  
الغابة ، وتوبيخ متصل بالبحث (وهو يحدث في الحكاية  
الخرافية بصيغة معكوسة) ، واستراحة ليلية مضيافة (تعطي  
بابا جافا الماكل والمشرب والمأوى) . وتلميح بالعداوة الكامنة في  
سيدة الغابة ، وإشارة إلى انها أم الحيوانات المتوحشة (فهى  
تنادي الحيوانات مجتمعة في الحكاية الخرافية) . أما ساقا  
الدجاجة اللذان يقوم عليهما كوخها ، إضافة إلى مظهرها  
الخارجي .. الخ فهى غير موجودة . والتطابق الالفت للنظر  
بصفة خاصة هو أن من يقضى الليل في الكوخ يبدو له أنه يسمع  
شخصاً يقطع الأخشاب . ففي الحكاية رقم ٩٩ في مجموعة  
افناسيف يربط الاب قالب حذاء في الشباك بعد أن يترك ابنته في  
الكوخ . فيرتفع القالب وينخفض (محدثاً صوتاً) فتقول الفتاة :  
«ذاك أبى يقطع الأخشاب» .

كل هذه التطابقات ليست وليدة المصادفة لأنها ليست  
الوحيدة . فكثير جداً من التطابقات الدقيقة موجودة في الحكاية

الخرافية و (رىق - قد Rig - Veda) . والتطابق الذي ذكرناه هنا ليس بالطبع برهانا على أن أصل بابا جاقا هورق - فدا ولكنه يوضح عموماً أن الخيط يبدأ من الدين الى الحكاية الخرافية وأن الدراسات المقارنة ممكنة في هذا المجال .

كل ما ذكرناه هنا صحيح إذا كان الدين والحكاية الخرافية مفصولين بمسافة زمنية عظيمة وإذا كان الدين المأخوذ في الاعتبار ، مثلاً ، قد انقرض وضاعت أصوله في ما قبل التاريخ . لكن الأمر مختلف عندما نقارن ديناً حياً وحكاية خرافية حية لشعب واحد . هنا نلاحظ الاعتماد العكسي المستحيل بين دين ميت وحكاية خرافية حديثة . فعناصر الدين المسيحي في الحكاية الخرافية (الرسل كمساعدين والشيطان كشرير وفلمٌ خجراً) أحدث من الحكاية الخرافية وليست أقدم منها . وفي الحقيقة فإننا يجب ألا نقول إن هذه العلاقة عكس العلاقة سابقة الذكر . فالحكاية الخرافية تنشأ من الديانات القديمة ولكن الديانات الحديثة لا تنشأ من الحكاية الخرافية .

والدين الحديث لا يخلق الحكاية الخرافية وإنما يجري مجرد تعديل في مادتها . ورغم هذا فقد تحدث حالات منعزلة لاعتماد عكسي حقيقي أي حالات تنشأ فيها العناصر الدينية من الحكاية الخرافية . واعتراف الكنيسة في الغرب بكرامة القديس جورج ذابح التنين مثال على ذلك . فقد تم الاعتراف بهذه الكرامة في وقت متأخر جداً قبل إجازة قداسة القديس جورج نفسه . رغم مقاومة الكنيسة الصلبة . وبما أن المعركة مع الحية جزء من كثير من الديانات الوثنية فإنه يمكن رد هذا

العنصر إليها . وقد اندثرت هذه الديانات في القرن الثالث عشر واستطاع التراث الملحمي في الأطوار السفلى (من أطوار نموه) أن يلعب دور الناقل . وتسببت شعبية القديس جورج وشعبية عنصر المعركة مع الثنين إلى دمج صورة القديس مع صورة محارب الثنين واضطرت الكنيسة للاعتراف بالدمج وإعلان قداسة القديس جورج .

أخيراً ، وإلى جانب اعتماد الحكاية الخرافية على الدين كأصل لها ، وإلى جانب تطابقها والدين واعتماد كل منهما على الآخر ، فإننا نجد حالات يكون فيها الاثنان غير متصلين كلية رغم التشابه الخارجي . فالمفاهيم المتشابهة يمكن أن تنشأ باستقلال عن بعضها البعض . فالحصان السحري ، مثلاً ، يمكن مقارنة بخيول التيوتونيين (Teutons)<sup>(١٠٣)</sup> المقدسة وحصان أجنى (Agni) الناري في ريق - فدا Rīg - Veda . وليس هناك أدنى صلة بين الأول وسيفكا - بوركا (Sivka Burka)<sup>(١٠٤)</sup> بينما يتطابق الأخير معه في كل الجوانب . ويمكن تطبيق التشابه فقط إذا كان كاملاً تقريباً . ولكن يجب عزل الظواهر التابعة - مهما كانت متشابهة - من مقارنات كهذه .

وهكذا فإن دراسة الأشكال الأسطورية تستدعي مقارنة الحكاية الخرافية بديانات متنوعة . أما دراسة الأشكال المستمدة في الحكاية الخرافية فتوضح كيف أن هذه الأشكال متصلة بالواقع . ويمكن تفسير عدد من التحويلات بإقحام

١٠٣ - وهو شهاب ألماني ذو شكل قديم

١٠٤ - وهو اسم حصان سحري في الحكايات المرمية الروسية له صفة نموية والزوار مجتاعة

الواقع على الحكاية الخرافية مما يطرح قضية المناهج المستعملة في دراسة العلاقة بين الحكاية الخرافية والحياة . وبالمقارنة بالأنواع الأخرى للحكاية (الأحداثيات والقصص القصيرة ، والفابولات .. إلخ) فإن الحكاية الخرافية فقيرة في عناصرها المستلقة من الحياة الواقعية . وقد بالغ الدارسون دائما في تقدير دور الوجود اليومي في خلق الحكاية الخرافية . ونستطيع فهم العلاقة بين الحكاية الخرافية إذا تذكرنا فقط أن الواقعية الفنية ووجود عناصر من الحياة الواقعية مفهومان مختلفان وأنهما لا يتداخلان دائما . ويخطئ العلماء دائما عندما يبحثون عن حقائق من الحياة الواقعية تؤيد قصة واقعية .

ياخذ نيكولاي ليرنر (Nikolaj Lerner) مثلا الأسطر التالية من قصيدة «بوا Bova» لبوشكين (Pushkin) :

هذا ، حقا ، مجلس ذهبي

لاثرثرة فيه ، ولكن فكر عميق

تفكر النبلاء مليا لوقت طويل

ارزمور Arzamor العجوز المجرب

فتح فمه (فأعطاه المشورة

كان رغبة ذي الحية البيضاء)

تنحني عاليا ، ولكن فكر مليا

وفي السكون كان لسانه لا ذعا ، بكل تأكيد .

(يظل كل أعضاء المجلس صامتين ويدب اليهم النعاس)

ويعلق على ذلك مستشهدا بميكوف (L.N Majkov) قائلا :

وربما كانت القصيدة تسخر من الحكومة الموسكوفية

القديمة في روسيا وذلك بتصويرها لمجلس افراد الحاشية الملتحين . وقد تكون السخرية موجهة ليس ضد روسيا القديمة فحسب وإنما ضد روسيا بوشكين كذلك . فقد كان في إمكان العبقرى الشاب ان يلاحظ بسهولة في مجتمعه آنذاك المجلس الكامل ، للمفكرين ، الغاطين في نومهم .

وعلى كل حال ، فهذا - على وجه الدقة - موتيف من موتيفات الحكاية الخرافية . ففي مجموعة أفناسيف (الحكاية رقم ١٤٠ ، مثلاً) نجد : «سأل مرة - وظل النبلاء صامتين ، وسأل مرة ثانية - ولكنهم لم يردوا ، ومرة ثالثة - ولم ينطقوا حتى بنصف كلمة» . لدينا هنا المنظر التقليدي الذي يتوسل فيه المتضرع طالباً المساعدة ويحدث فيه التوسل عادة ثلاث مرات ويوجه في المرة الأولى إلى الوصيفات ثم الى النبلاء (الكتبه والوزراء) وفي المرة الثالثة إلى بطل القصة . وكل مجموعة في هذا المثلث يمكن تكرارها ثلاث مرات كذلك . فنحن هنا لانتعامل مع الحياة الواقعية ولكن مع توسيع وتخصيص (اسماء مضافة ، إلخ) عنصر فولكلورى . وسنرتكب نفس الخطأ إذا اعتبرنا تصوير هومر (Homer) لبنيلوب (Penelope) وسلوك خاطبها موازياً لحقائق الحياة في بلاد اليونان القديمة أو عادات الزواج الإغريقية . فخطبو بنيلوب خاطبون زافثون وهذه وسيلة معروفة وشائعة في الشعر الملحمي في كل انحاء العالم . ينبغي أولاً أن نفصل كل مايتبع الفولكلور وبعدها فقط نعالج التطابق بين اللحظات الهومرية خاصة والحياة في اليونان القديم .

إن قضية العلاقة بين الحكاية الخرافية والحياة ليست قضية بسيطة وليس من المسموح به استنتاج نتائج حول الحياة

من الحكاية الخرافية مباشرة . لكن ، وكما سنوضح لاحقا ، فإن دور الحياة في تحويلات الحكاية الخرافية عظيم . والحياة لا تستطيع ان تخرب البنية الكلية للحكاية الخرافية ولكنها تنتج ثروة من الحقائق الحديثة التي تحل في كثير من الأحيان محل القديمة بعدة طرق .

٣ - فيما يلي المعايير الرئيسية والاكثر انضباطا للتمييز بين الأشكال الأساسية للحكاية الخرافية والأشكال المستمدة .

١ - المعالجة الفنتازية لعنصر حكاية خرافية أقدم من المعالجة المنطقية له . وهذه الحالة بسيطة جدا ولا تتطلب نقاشا . فإذا استلم إيفان هدية سحرية من بابا جاقا في حكاية واستلمها من امرأة عجوز غابرة في حكاية أخرى ، فإن الحالة الأولى أقدم من الأخيرة . وهذا الرأي مبني على الصلة بين الحكاية الخرافية والدين ولكنه قد يبرهن على عدم صحته بالنسبة لأنواع الحكايات الأخرى (الفابولات ، إلخ) التي ربما تكون ، عموما ، أقدم من الحكاية الخرافية . وواقعية حكايات كهذه ترجع إلى ماضٍ سحيق ولا يمكن ردها إلى المفاهيم الدينية .

ب - المعالجة البطولية أقدم من المعالجة الفكاهية . وهذه مجرد تنوع من الحالة السابقة . فالدخول في معركة قاتلة مع ثنين أقدم بلا شك من هزيمته في لعبة ورق (كوتشينة) .

ج - الشكل المستعمل منطقياً أقدم من الذي يستعمل هراء أو بلا معنى .

د - الشكل العالمي أقدم من الشكل القومي . فإذا كنا فعلا نجد القتين في حكايات العالم ولكن حل محله الدب في بعض حكايات الشمال والأسد في بعض حكايات الجنوب فإن الشكل الأساسي هو القتين بينما الأسد والدب شكلان مستمدان .

ينبغي هنا أن نذكر كلمة عن مناهج دراسة الحكاية الخرافية على مستوى عالمي . فالحقائق بالكثرة التي قد لا يستطيع فيها باحث واحد أن يدرس كل المائة وخمسين عنصرًا في حكايات كل العالم . ولابد له أن يدرس حكايات شعب واحد مميزًا بين أشكالها الأساسية وأشكالها المستمدة ويكرر نفس العملية لحكايات شعب آخر ثم ينتقل إلى الدراسة المقارنة .

يمكن تلخيص الأطروحة التي تخص الأشكال العالمية كما يلي : الشكل القومي العريض أقدم من الشكل الإقليمي أو المحلي . وبمجرد أن نبدأ على هذا الطريق فإننا سنضطر لقبول المقولة الآتية : الشكل المنتشر انتشارًا واسعًا أقدم من الشكل المعزول . ولكن من المحتمل نظريًا أن يعيش شكل قديم حقًا في حالات قليلة فقط وأن تكون كل التنوعات الأخرى أحدث منها . هذا المبدأ الكمي ( استعمال الإحصاء ) إذن لابد أن يطبق بحذر شديد . فالاعتبارات النوعية لها أهمية متساوية . وهنا مثال وثيق الصلة بالموضوع : ففي القصة الخرافية « فسيليسا الجميلة » ( رقم ١٠٤ في مجموعة أفناسيف ) يصطحب ثلاثة راكبين يرمزون إلى الصباح والنهار والليل بابا جاقا . وهنا ينشأ السؤال ليست هذه سمة أساسية خاصة ببابا جاقا مفقودة في الحكايات الخرافية الأخرى ؟ ورغم ذلك فإن الاعتبارات



الخاصة (والتي سأتناول عنها) توضح تعذر الدفاع عن هذا الافتراض .

٤ - سأفحص بدقة وعلى سبيل المثال كل التغيرات المحتملة لعنصر واحد هو كوخ بابا جافا . فالكوخ من ناحية مورفولوجية يمثل مسكن المانح (أي الشخصية التي تعطي الأداة السحرية للبطل) . وبالتالي فإننا لن نفحص الكوخ فقط ولكن كل أنواع مساكن المانح . إن الشكل الأساسي الروسي للمسكن ، كما اعتقد ، هو كوخ الغابة الذي يدور على ساق دجاجة . وبما أن عنصرا واحدا لا يوضح كل التفسيرات الممكنة في الحكاية الخرافية ، فإنني سأتناول أمثلة أخرى أيضا .

١ - التخفيض Reduction بدلا عن الصيغة المكتملة نجد

الانواع التالية من التغيير :

(١) كوخاً قائماً على ساق دجاجة في الغابة ،

(٢) كوخاً قائماً على ساق دجاجة ،

(٣) كوخاً في الغابة ،

(٤) كوخاً ،

(٥) غابة (الصنوبر) (حكاية رقم ٩٥ في مجموعة

أفناسيف) ،

(٦) لا ذكر للمسكن .

الشكل الأساسي هنا مبتور . فساقا الدجاجة

والدوران والغابة محذوفة وحتى الكوخ نفسه يمكن

الاستغناء عنه . فالتخفيض عنصر أساسي غير مكتمل

وهو يرجع إلى نسيان القاص للحكاية . والنسيان له

أسباب أكثر تعقيداً\* . ويعكس التخفيض الاتفاق المفقود بين الحكاية الخرافية وبينتها الحاضرة أو أهميتها في بيئة أو محيط معين أو فترة معينة أو بينها والقاص .

ب - التوسع Expansion . وهو عكس التخفيض . فالشكل يمتد ويتوسع بزيادة تفاصيل إضافية . وفيما يلي مثال على ذلك : فالكوخ القائم على ساقين بحاجة مؤسس على فطائر محلاة وسقفه مكسو بالحلوى . والتوسع في أغلب الأحوال مصحوب بالتخفيض وفيه يستغنى عن سمات معينة وتضاف أخرى . ويمكن تقسيم التوسع إلى فئات حسب الأصل أو المنشأ (كما سنفعل مع الإبدالات لاحقاً) . فبعض الأشكال الموسعة تنشأ من الحياة اليومية ، وأخرى تمثل تفاصيل مسهبة من قانون الحكاية الخرافية . كما في المثال السابق . وصفات المانح مزيغ من العداء والضيافة . ويعطى إيثان عادة المأكول في مسكن المانح . وأشكال هذه الضيافة متنوعة . ( « أعطته الطعام والشراب » يخاطب إيثان الكوخ بهذه الكلمات : « سأتسلق إلى الداخل وأكل لقمة » . ويرى البطل في الكوخ مائدة معدة ويختار من كل أنواع الطعام أو يأكل كفايته ، ويذهب إلى الخارج ويذبح بعض ماشية المانح ودجاجة ، إلخ . ) وتتعكس ضيافة المانح في مسكنه بالذات . وهذا الشكل مستعمل في الحكاية الألمانية « هانزل وجريتل » بطريقة مختلفة نوعاً ما ومتفقة مع الطبيعة الطفولية للقصة .

**ج - التلوث Contamination .** والتلوث متواتر نسبياً بسبب أقول الحكاية الخرافية في الوقت الحاضر . وتنتشر أحياناً الأشكال الملوثة وتتأصل . وفكرة الدوران الدائم لكوخ بابا جاقا على محوره مثال للتلوث . فللكوخ في مسيرة الحدث غرض معين : فهو «كشك حارس» ، مخفر أمامي ، ويختبر البطل ليرى ما إذا كان يستحق استلام الأداة السحرية أم لا . ويحيط الكوخ بجانبه المفلق إيفان ونتيجة لذلك فإن الكوخ يسمى أحياناً كوخاً بلا نوافذ أو أبواب . ويشيح جانب الكوخ المفتوح أي الجانب الذي فيه الباب ، بوجهه عن إيفان . ويبدو أن إيفان يستطيع أن يدور بسهولة إلى الجانب الآخر ويدخل من الباب . ولكنه لا يستطيع ذلك ولا يفعل ذلك أبداً في الحكاية الخرافية . وبدلاً من ذلك يرقى رقية : «قف وظهرك إلى الغاية ووجهك إلي» أو «قف كما أوقفتك أمك» ، وهكذا ، والنتيجة عادة : «دار الكوخ» . وأصبحت «دار» هذه «ظل يدور» والتعبير «وعندما تضطرب فإنها تدور في هذا الاتجاه وذاك» أصبح «إنها تدور كل الوقت» وهو تعبير حي ولكنه بلا معنى .

**د - القلب Inversion .** يُقلب الشكل الأساسي دائماً . تحل الشخصيات الرجالية أماكن الشخصيات النسائية ، والشخصيات النسائية أماكن الشخصيات الرجالية . وتشمل هذه الكوخ أيضاً . فبدلاً من كوخ مفلق يصعب الدخول فيه نجد أحياناً كوخاً ذا باب واسع .

## هـ - التشديد والتخفيف ■ Intensification (attenuation)

تنطبق أنواع هذا التحويل على أعمال الشخصيات فقط . وتحدث الأعمال المعاكسة بدرجات متنوعة من الشدة . لنعط هنا مثالا واحداً للتشديد . يتم نفى البطل بدلا من مجرد إرساله للبحث عن شيء . والإرسال واحد من العناصر الدائمة للحكاية الخرافية ، وهو يحدث في أشكال متنوعة لحد يمكن به توضيح كل درجات التشديد . ويمكن أن تتم مبادرة الإرسال بعدة طرق . فالبطل يطلب منه عادة أن يذهب ويحضر شيئا غير عادي . ويعطي أحيانا مهمة . - إذ خدمة لي - ويكون إعطاء المهمة عادة مصحوبا بتهديد في حالة فشل البطل وبوعود في حالة نجاحه . ويمكن أن يكون الإرسال شكلا مقنعا من النفي : ترسل أخت أخاها في طلب لبن حيوان وحش وذلك للتخلص منه ، ويرسل سيد أجيره ليعيد بقرة يزعم أنها ضاعت في الغابة . وترسل زوج ابنة زوجها لتحضر نازا من بابا جاقا . وأخيرا ، لدينا أيضا النفي بالمعنى المباشر للكلمة . هذه هي الأشكال الأساسية للإرسال والتي يسمح كل واحد منها بعدة تنوعات وأشكال انتقالية ، وهي مهمة في دراسة الحكايات التي تتناول الشخصيات المنفية . ويمكن اعتبار الأمر المصحوب بتهديد ووعود شكلا أساسيا للإرسال . وإذا أهمل عنصر الوعد فإن التخفيض هنا يمكن اعتباره كتشديد

إرسال وتهديد . ويخفف حذف التهديد هذا الشكل ويضعفه . ويشمل التخفيف أيضاً حذف الإرسال كما في حالة استعداد الابن للسفر وسؤاله أبويه أن يدعوا له .

يمكن تفسير الأنواع الستة للتحويلات التي ناقشناها حتى الآن كتغييرات جذ مألوفة في الشكل الأساسي . وهناك على كل حال ، مجموعتا تحولات كبيره هما : الإبدال (Substitution) والتمثل (assimilation) .

**و - إبدال عنصر حكاية خرافية باخر . إعادة النظر في مسكن المانح ، نجد الاشكال الآتية : (١) قصر و (٢) جبل بجانب نهر ناري وهاتان ليستا حالتين تخفيض أو توسع إلخ . وهما ليستا تغييرين ولكنهما إبدالان . وهذان الشكلان ، على كل حال ، ليسا مستمدين من خارج الحكاية وإنما من ذخائر الحكاية نفسها . وما حدث هنا هو انتقال أو إعادة ترتيب للأشكال وللعادة . فالقصر (وهو في أغلب الاحيان قصر ذهبي) عادة ما تسكنه أميرة ويصبح هذا المسكن بالتالي ملكا للمانح . وتلعب تحويلات كهذه دوراً مهماً في الحكاية الخرافية . وكل عنصر له شكله الخاص ولكن هذا الشكل ، على أية حال ، ليس مرتبطاً كلياً في العادة بالعنصر المقدم . (مثلاً ، تلعب الأميرة وهي شخصية موجودة عادة دور المانح أو المساعد .. إلخ) . وتطفي صورة حكاية خرافية على أخرى . فابنة بابا جاقا يمكن**

أن تظهر كأمية وفي هذه الحالة فإن بابا جافا لاتسكن في  
كوخها ولكن في قصر ، أي في مسكن مرتبط عادة بأمية .  
وتجد هنا أيضا القصور النحاسية والفضية والذهبية .  
والوصيفات اللأنى يسكن في قصور كهذه من مانحات  
واميرات في نفس الوقت . والقصور قد تأتي نتيجة لتكرار  
القصر الذهبي ثلاث مرات أو تأتي في الحال دون أية  
رابطة أو صلة بفكرة القصور الذهبية والفضية  
والحديدية .. إلخ .

كذلك فإن الجبل الذي بجانب النهر الناري ليس إلا  
مسكنا للثنين الذي يمتلكه الآن المانح .  
تلعب هذه الانتقالات دورًا عظيمًا في خلق التحولات .  
ومعظم التحولات عبارة عن إبدالات أو انتقالات مولدة  
من داخل الحكاية الخرافية .

س - إبدالات مدفوعة خارجيا: إذا كان لدينا شكلان:  
(١) فندق صغير و (٢) منزل ذو طابقين فإن الكوخ  
الخيالي - فيما يبدو - قد حُلّت محله أشكال من السكن  
العادي في الحياة الواقعية . ويمكن شرح معظم هذه  
الإبدالات بسهولة ويسر ، ولكن هناك إبدالات تتطلب  
تفسيرًا اثنوغرافيا خاصا . والعناصر المستلفة من  
الحياة اليومية واضحة من أول وهلة في معظم الأحيان  
ويتركز عليها عادة اهتمام العلماء .

ح - إبدالات دينية (Confessional Substitutions) .  
الديانات الحاضرة قادرة على طمس الأشكال القديمة

وإحلالها بأخرى جديدة . مثال ذلك ، الحالات التي يعمل فيها الشيطان كحامل ذي أجنحة ويعمل فيها الملاك كحامل للأداة السحرية ، أو يحل فيها العمل التكفيري مكان أداء مهمة صعبة . وبعض ( الليجنذر ) (*legends*) المعنية هي في أساسها حكايات خرافية تخضع عناصرها لهذا النوع من الإبدال . ولكل شعب إبدالاته الدينية الخاصة به . فقد تركت المسيحية والإسلام والبوذية بصماتها على حكايات المسيحيين والمسلمين والبوذيين الخرافية ، على التوالي .

ط - إبدال سببه الخرافة (*Superstition*) . كذلك ، وبكل تأكيد تطمس الخرافة والاعتقادات المحلية المادة الاصلية للحكاية الخرافية . ولكننا نلقى هذا النوع من الإبدال نادرا بل اندر مما نتوقع من النظرة الأولى (ولهذا كانت أخطاء المدرسة الاسطورية) . وكان بوشكين (*Pushkin*) مخطئا حين قال إن الحكاية الخرافية :

ترزخ بالعجائب . يتجول الغول الخشبي ،  
وتجلس حورية الماء على الفصون .

إذا وجدنا غولا خشبيا في الحكاية الشعبية فهو في الغالب يحل محل محل بابا جاقا تقريبا . ولانجد الحوريات غير مرة واحدة في مجموعة أفناسيف كلها وفي مقدمة مشكوكة الأهل . ولا يوجد أدنى ذكر للحوريات في مجموعات اونشوكوف (*Oncukov*) وزلنين (*Zel'nik*) وسوكولوفس (*Sokolovs*) وغيرهم . ولقد وجد الغول الخشبي طريقه إلى الحكاية الخرافية لأنه ، كأحد

مخلوقات الغابة ، يمثل بابا جاقا ، والحكاية الخرافية  
تقبل فقط تلك العناصر التي يمكن ملامعتها بسهولة في  
تركيباتها .

ي - إبدال قديم أو (مهجور) Archaic. ذكرنا من قبل أن  
الأشكال الأساسية للحكاية الخرافية ترجع إلى مفاهيم  
دينية بائدة . وبمعرفة ذلك نستطيع في بعض الأحيان  
فصل الأشكال الأساسية من الأشكال المستمدة . وفي  
بعض الحالات النادرة على كل حال يحل شكل أقل قدما  
مكان الشكل الأساسي (وهو أمر طبيعي تقريبا في  
الحكاية الخرافية) . ويمكن رد الأقل قدما إلى أصل  
ديني فريد الحدوث . فبدلا من المعركة مع التين في  
الحكاية الخرافية المسماة «الساحر وأخت الشمس»  
(رقم ٩٢ في مجموعة أفناسيف) ، على سبيل المثال ،  
يكون لدينا التالي : يقترح زميل التين على الأمير قائلا :  
«دع الأمير إيفان يأت معي إلى الميزان وسنرى من يفوق  
الآخرين» . ويقذف الميزان إيفان إلى منازل الشمس .  
لدينا هنا آثار وزن الأرواح - فمن أين جاء هذا الشكل -  
وهو معروف جدا في مصر القديمة - وكيف احتفظت بها  
الحكاية الخرافية ؟ هذان سؤالان يحتاجان لبحث  
تاريخي خاص .

ليس من السهل دائما أن نميز بين الإبدال القديم  
(أو المهجور) والإبدال الذي تفرضه الخرافة . فجدور  
كليهما يمكن أن تمتد إلى عصور قديمة جدا . ولكن إذا



كان عنصر من عناصر الحكاية الخرافية موجودا في اعتقاد حتى فانه يمكن اعتبار الإبدال حديثا نسبيا (مثلا ، القول الخشبي) . وربما يكون لديانة وثنية فرعان : واحد في الحكاية الخرافية والآخر في اعتقاد أو عادة . وربما عبر كل واحد منها طريق الآخر عبر القرون وطفى عليه . أما إذا كان العنصر غير موجود في اعتقاد حتى (مثلا ، الميزان) فإن أصل الإبدال في هذه الحالة يرجع لعصور قديمة جدا ويمكن اعتباره إبدالا قديما (أو مهجورا) .

ك - الإبدالات الأدبية . نادرا ماتقبل الحكاية الخرافية مادة أدبية مثلما تعتبر خرافة حديثة وللحكاية قدرة للمقاومة تتكسر عليها الأجناس الأخرى أي ترفض أن تندمج فيها . وإذا حدث عراك بينهما فإن الحكاية الخرافية هي التي تفوز . أما بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى فالاحتمال أن تمتص الحكاية الخرافية عناصر من الليجنند *Legend* والشعر الملحمي (البلينا *Byline*) وفي حالات نادرة فإن الرومانس *Romance* [ أو القصة الشعرية أو النثرية من قصص القرون الوسطى التي تقوم على الأسطورة أو الحب الشريف أو المغامرات الفروسية ]<sup>(١١٠)</sup> وهذه الأخيرة بصفة رئيسية ، تعطى إبدالا . والمغامرات نفسها مستمدة من الحكاية الخرافية . وتحدث العملية على مراحل : حكاية

١٠٥ = إضافة من صنفاء . الترجمة لـ .

خرافية - رومانس - حكاية خرافية . وهكذا فإن أعمالاً مثل أروسلان لازارفيك <sup>(١٠٦)</sup> Erustan lasarevic حكايات خرافية صرفة من حيث تركيبها ، رغم الطبيعة الكتابية لعناصر مفردة . كل هذا يخص الحكاية الخرافية فقط أما الإشغافك <sup>(١٠٧)</sup> Schwank والرواية القصيرة Novella والأشكال الأخرى للنثر الشعبي فهي أكثر مرونة وأقل مناعة .

ل - التعديل . وهناك إبدالات لا يمكن تأكيد أصلها بسهولة . وهذه في أغلب الأحيان إبدالات خيالية ترجع إلى ما يفضلُه القاص . وأشكال كهذه ليست نموذجية من وجهة النظر الأثنوغرافية أو التاريخية . وهذه الإبدالات تلعب دوراً أعظم في حكايات الحيوانات والأنواع الأخرى أكثر مما في الحكايات الخرافية (يحل الذئب محل الدب ، وطائر مكان طائر آخر .. إلخ) وهي بالطبع قد تحدث في الحكاية الخرافية أيضاً . فمثلاً نجد النسر والصقر والغراب والإوزة وفلمٌ جرّاً كحاملة ذات أجنحة . ونجد الوعل ذا القرنين الذهبية والحصان ذا العرف الذهبي والبطّة ذات الريش الذهبي .. إلخ كعجائب مبعوث عنها . وفي العادة فإن الأشكال المستمدة أو الثانوية هي التي تخضع للتعديل

١٠٦ - وهي حكاية من حكايات القرن السابع عشر وتعود حول «المركبة بين الأب والابن» ويمكن إرجاعها لكتاب شاهنشاها للفريديني وقد كانت معروفة فعلاً لكل روسي شبه أمي من كتابات القصص الشعبي .

١٠٧ - والإشغافك مسرحية هزلية ساخرة مكتوبة شعراً أو نثراً . وقد نشأت في ألمانيا في القرن الوسطي .

على الأرجح . ويمكن توضيح ذلك بمقارنة عدد من الأشكال يكون فيها الشيء العجيب المبحوث عنه مجرد تحويل لأميرة لها خصلات شعر ذهبية . وإذا كانت مقارنة الأشكال الأساسية والأشكال المستمدة توضح خطأ معنا منحدرًا ، فإن مقارنة شكلين مستمدين تكشف عن توازن معين . وتظهر عناصر معينة في الحكاية الخرافية تنوعا معنا من الأشكال . والمثال على ذلك « المهمة الصعبة » . إذا لم يكن للمهمة الصعبة شكل أساسي فلا يهم وحدة تركيبة الحكاية الخرافية أية مهمة تطلب . وتبدو هذه الظاهرة أكثر وضوحا عندما نقارن العناصر التي لا تنتمي أبدا إلى الطراز الأساسي للحكاية الخرافية . وعنصر « الدافع » واحد من هذه العناصر . فالتحويل في بعض الأحيان يخلق الحاجة لدفع فعل معين . ونتيجة لذلك نجد تشكيلة عريضة للدوافع لنفس الفعل . فنفي البطل مثلا (والنفي شكل ثانوي) له دوافع عديدة . ومن جانب آخر فإن اختطاف التين لفاتاة (وهذا شكل أساسي) ليس له دافع خارجي لأنه مدفوع من داخل الحكاية نفسها .

وبعض صفات الكوخ هي أيضا عرضة للتعديل . فبدلا من كوخ قائم على ساقين دجاجة نجد أكواخا قائمة على قرني غنزة أو ساقين خروف .

إبدالات غير معروفة الأصل . ناقشنا الإبدالات السابقة من حيث أصلها ولكن بما أن الأصل لا يظهر دائما كتعديل بسيط فإننا نتطلب فئة للإبدالات غير

م -

معروفة الأصل . فأخذ الشمس في الحكاية الخرافية بعنوان «الأخت الصغيرة» (رقم ٩٢ في مجموعة أفناسيف) ، على سبيل المثال ، تلعب نور المانع ويمكن اعتبارها أيضاً شكلاً ابتدائياً للأميرة . فهي تعيش في منازل الشمس . ولا ندري ما إذا كان ذلك يعكس طقساً أو شعيرة شمسية أو الخيال المبدع للقاص أو اقتراحاً في صيغة سؤال من الجامع للقاص عما إذا كان يعرف حكايات في موضوع معين أو إذا كان يعرف حكايات كهذه أو تلك . وفي هذه الحالة فإن القاص يخلق أحياناً شيئاً ليدخل السرور في نفس الجامع .

وبهذا نأتي إلى نهاية موضوع الإبدالات . وكان في إمكاننا بالطبع أن ننشئ تنوعات عديدة أكثر مما فعلنا لتشمل حالات قليلة متفرقة ولكن ليس هناك حاجة للقيام بذلك الآن . فالإبدالات التي ناقشناها أنفياً ذات صلة بكل مادة الحكاية الخرافية . ويمكن بسهولة توضيح وتكملة تطبيقها على الحالات المتفرقة ، باستعمال أنواع التحويل .

دعنا نلتفت لطبقة أخرى من التغييرات وهي طبقة التمثلات (Assimilations) . وأعني بالتمثل الطفيان غير المكتمل لشكل على آخر ويندمج الشكلان ليصبحا شكلاً واحداً . وبما أن التمثلات تتبع نفس مخطط تصنيف الإبدالات فإنني سأسردها في إيجاز .

ن - تمثل عنصر حكاية خرافية لأخر ومثاله الشكران : -  
 (١) كوخ تحت سقف ذهبي و (٢) كوخ بجانب نهر  
 ناري . نجد في أحيان كثيرة في الحكايات الخرافية قصرًا  
 تحت سقف ذهبي . وينتج عن الكوخ والقصر تحت  
 السقف الذهبي كوخ آخر تحت سقف ذهبي . ويصدق  
 نفس الشيء على الكوخ بجانب النهر الناري .

وتعطي الحكاية الخرافية «فجودور فودوفيك وإيفان  
 فودوفيك» *Fjodor Vodovic and Ivan Vodovic* (الحكاية  
 رقم ٤ في مجموعة أونشوكوف (Oncukov) الصادرة في  
 عام ١٩٠٩) مثالاً شائعاً . فعن طريق التمثيل تم جذب  
 عنصرين متنافرين مثل الميلاد الإعجازي للبطل  
 ومطاردة أزواج (أخوات) التنين للبطل . وتتحول أزواج  
 التنين ، عادة ، في مطاردتهن للبطل إلى بثر وسحابة  
 وسرير .... إلخ . ويقفن في طريق إيفان . وإذا اختار  
 إيفان بعض الفاكهة أو شرب شربة ماء ، تمزق إربا .  
 لقد تم استعمال موتيف الميلاد الإعجازي بهذه  
 الطريقة : تتنزه الأميرة وحيدة في فناء قصر والدها وترى  
 بثرًا بجانبها كأس صغيرة وسرير (تم نسيان شجرة  
 التفاح) . فتشرب كأسًا من الماء وتستلقي على السرير  
 لترتاح . ومن هذا تحمل وتضع ابنتين .

س - تمثيلات مدفوعة بدوافع خارجية . وهي تأخذ  
 الأشكال الآتية : (١) كوخ في طرف قرية و (٢) كهف  
 في غابة .

هنا نجد أن الكوخ الخيالي قد أصبح كوْحاً حقيقياً وكهفاً حقيقياً . أما كون السكن معزولاً فلم يتغير . فالكهف في الحالة الثانية في الغابة . وتنتج الحكاية الخرافية زائداً الواقع تمثلاً خارجياً صرفاً .

ع - **التمثّل الديني** . ويمكن ضرب مثال هذه العملية بإبدال التين بالشيطان . فالشيطان على أية حال يسكن . مثل التين . في بحيرة . وليس لمفهوم الكائنات الشريرة في أعماق المياه أدنى صلة بالضرورة بما يدعى ميثولوجيا الفلاحين المتدنية . وإنما هي تعود إلى نوع معين من التحول .

ف - **تمثّل سببه الخرافة** . وهذه ظاهرة نادرة نسبياً . ومثالها يسكن غول خشبي في كوْح قائم على ساقبي دجاجة .

هـ - **التمثّلات الأدبية والقديمة (المهجورة)** . وهذه أندر . والتمثّلات للشعر الملحمي (البلينا *bylina*) والليجند (Legend) لها بعض الأهمية للحكاية الخرافية الروسية . ومن المحتمل كثيراً أن نجد هنا . على أية حالة . طمس شكل لآخر لامتثله له مع بقاء مكونات الحكاية الخرافية كما هي . ويتطلب كل ظهور للتمثّلات القديمة (المهجورة) دراسة مفصلة . فالمعروف أنها موجودة ولكن معرفتها ممكنة فقط بعد بحوث خاصة كثيرة جداً .

ينتهي مسحنًا للتحولات عند هذه النقطة . وربما لا يغطي مخططي التصنيف كل أشكال الحكاية

الخرافية لكنه سيغطي كثيراً منها بكل تأكيد . ويمكن للمرء أن ينعم النظر في أنواع أخرى من التحولات مثل التخصيص والتعميم . ففي حالة التخصيص تصبح ظاهرة عامة ظاهرة معينة (فبدلاً عن المملكة البعيدة ، نجد مدينة خفالينسك) . وفي حالة التعميم يحدث العكس (تصبح مملكة معينة ، رغم بعدها ، مملكة «مختلفة أخرى» إلخ بكل بساطة) . ويمكن كذلك اعتبار كل أنواع التخصيص تقريباً إبدالات وكل أنواع التعميم ، تخفيضات . ويصدق هذا على العقلنة (يصير الحصان ذو الجناحين حصاناً مرتبطاً بالواقع) ، وتصبح الحكاية الخرافية أحداثاً ، إلخ . وإذا طبقنا هذه الأنواع من التحولات تطبيقاً صحيحاً ومتجانساً فإننا سنكون أكثر اطمئناناً في دراسة الحكاية الخرافية كشئ له ذاتية تاريخية .

وما يصدق على عناصر مفردة للحكاية الخرافية يصدق بدرجة متساوية على الحكاية الخرافية برمتها . فإذا زيد عنصر ، يكون لدينا توسع وإذا أنقص ، يكون لدينا تخفيض ، إلخ . وتطبيق هذه الطرق على حكايات بأكملها مهم للدراسة المقارنة لحبكات الحكاية الخرافية .

تبقى بعد ذلك قضية مهمة . إذا دَوَّنَّا كلاً (أو على الأقل كثيراً جداً من حالات) ظهور عنصر واحد فلن نستطيع رد كل أشكال ذلك العنصر لأساس واحد .

دعنا نفترض قبولنا لبابا جاقا كشكل أساسي للمانع ،  
 فإن الأشكال الأخرى هي الساحرة ، الجدة -  
 خلف - البابا ، الجدة - الأرملة ، امرأة عجوز ، رجل  
 عجوز ، راع ، غول خشبي ، ملاك ، الشيطان ،  
 ثلاث فتيات ، ابنة الملك ، إلخ . ويمكن شرحها كلها  
 شرحاً مرضياً كأيد الات لبابا جاقا أو تحولات أخرى  
 لها . ولكننا عندئذ نصطدم بـ « الفلاح الذي في حجم  
 ظفر الأصبع والذي له « ذقن طولها ذراع » . فهذا  
 الشكل للمانع ليس مستمداً من بابا جاقا . وإذا كان  
 موجوداً في دين ما ، يكون لدينا شكل متناسق مع بابا  
 جاقا . وإذا لم يكن كذلك ، يصير إبدالا غير معروف  
 الاصل . ويمكن أن يكون لكل عنصر عدة أشكال  
 أساسية ، رغم أن عدد هذه الأشكال الموازية  
 المتناسقة غير مهم في العادة .

■ - وستكون هذه الخطوط العريضة للتحويلات غير مكتملة  
 إذا لم أعط نموذجاً لتطبيق ملاحظاتي . ولأناقش سلسلة من  
 التحويلات سأستعمل مادة يمكن تقصيدها نسبياً . لنأخذ  
 الأشكال الآتية :

يختطف الثنين ابنة الملك  
يعذب الثنين ابنة الملك  
يطلب الثنين ابنة الملك

نحن نبحث هنا من وجهة نظر مورفولوجيا الحكاية الخرافية



عنصرًا يسمى سوء الطالع الأولى (initial misfortune) ويخدم سوء الطالع هذا كبداية للعقدة أو الحبكة . وتبعًا للمبداية المقترحة في هذا المقال ينبغي ألا نقارن الاختطاف بالاختطاف فحسب ، إلخ . ولكن أيضًا بالأنواع المتعددة لسوء الطالع الأولى كعنصر من عناصر الحكاية الخرافية .

ويتطلب الحذر أن نعتبر الأشكال الثلاثة أشكالاً متناسقة ولكن يبدو أن الأول هو الشكل الأساسي . ففي مصر نجد أن مفهوم الموت يعنى اختطاف التنين للروح . ولكن هذا المفهوم تم نسيانه بينما بقيت فكرة أن المرض شيطان يحل في الجسد . وأخيرًا فإن طلب التنين للأميرة كجزية يعكس أسلوبًا قديمًا مستلغا من الحياة الواقعية . وهو مصحوب بظهور جيش يحاصر المدينة ويهدد بالحرب . وعلى كل حال فإن المرء لا يمكن أن يكون متيقنًا . وليكن الأمر كيفما يَكُنْ . فإن كل الأشكال الثلاثة قديمة جدا ويسمح كل واحد منها بعدة تحويلات .

دعنا نأخذ الشكل الأول :

**يختطف التنين ابنة الملك :**

فالتنين معتبر كتجسيد للشر . ويحول التأثير الديني للتنين إلى شيطان :

**تختطف الشياطين ابنة القسيس**

وصارت شخصية التنين أجنبية بالنسبة للمقربة وحل محلها حيوان خطر معروف للجميع (إبدال مدفوع بدافع خارجي) يكتسب صفات خيالية «تعديل» .

## يهرب دب ذو فراء حديدي بأطفال الملك

تندمج شخصيتا الشرير وبابا جاقا . ويؤثر جزء من الحكاية الخرافية على الآخر (إبدال حكاية خرافية بأخرى) . بابا جاقا أنشئ وفي الجانب المقابل فإن الشخص المخطوف ذكر (عكس) :

## تختطف ساحرة ابن زوجين عجوزين

وفي واحدة من الأشكال تتعدد دائما الحكاية الخرافية بسرقة اخوان البطل الجائزة . ويتحول القصد بالإيذاء إلى اقارب البطل . وهناك شكل شرعي لتعقيد الفعل وهو كما يلي :

## يختطف اخوان إيفان زوجه

ويحل اقارب شريرون آخرون من مخزون الحكاية الخرافية المعنية محل الاخوان اللثام ( إبدال عنصر حكاية خرافية بآخر ) :

## يختطف الملك (صهر إيفان) زوج إيفان

وتستطيع الاميرة نفسها أن تقوم بنفس الدور وتتخذ الحكاية الخرافية اشكالا أكثر تسلية . وهنا يخفض دور الشرير :

## تطير الاميرة بعيدا عن زوجها

والمخطوف في كل هذه الحالات إنسان لكن يمكن خطف ضوء النهار أيضا (إبدال قديم «او مهجور» ؟) :

## يختطف التنين ضوء المملكة

وتحل حيوانات بشعة أخرى محل التنين (إبدال) ويجعل الشيء المخطوف قريباً من الحياة المتخيلة في البلاط الملكي :

## يختطف منك (حيوان ثديي لائح) حيوانات من معرض الملك

وتلعب الطلاسـم دوراً بارزاً في الحكاية الخرافية . وهي في أغلب الأحيان الوسائل الوحيدة التي يستطيع بها إيفان تحقيق هدفه ولهذا فهي مسروقة في أغلب الأوقات . وإذا حدث أن الفعل يتعقد في منتصف الحكاية الخرافية . فإن السرقة تكون واجبة بقدر ما يتطلب ذلك قانون الحكاية الخرافية . ويمكن تحويل منتصف الحكاية إلى أولها (إبدال عنصر حكاية خرافية بآخر) . والسارق في معظم الأحيان غشاش أو صاحب أرض .. إلخ (إبدال مدفوع بدافع خارجي) :

## يسرق صبي ذكي طلسم إيفان

## يسرق صاحب أرض طلسم فلاح

أما تمثل حكاية طائر النار فمرحلة انتقالية للأشكال الأخرى . فالتفاحات الذهبية المسروقة هنا ليست طلسم (تفاح الشبَاب) وتكون سرقة الطلسم ممكنة فقط كتعقيد لمنتصف الحكاية . بعد الحصول على الطلسم . ويمكن الاستغناء عن الطلسم في البداية فقط إذا كان امتلاكه مدفوعاً بدافع . ولو بطريقة مختصرة . ولهذا السبب فإن الأشياء المسروقة التي تظهر في بداية الحكاية ليست طلسم في كثير من الأحيان . وطائر النار انتقل من منتصف الحكاية إلى بدايتها . والطائر

واحد من الوسائل الأساسية لنقل إيفان إلى المملكة البعيدة .  
ويوصف هذا الحيوان الحي في الحكاية الخرافية بريش ذهبي  
أو صفات أخرى مشابهة .

### **يسرق طائر النار تفاح الملك**

ويُتقى على الاختطاف في كل الحالات . ويكون اختفاء عروس  
أو ابنة أو زوج ... إلخ نتيجة فعل مخلوق أسطوري . والفكر  
الأسطوري غريب ، على أية حال ، على حياة الفلاحين الحديثة .  
ولهذا فإن السحر يحل محل الأساطير الأجنبية المستوردة .  
ويُغزى الاختفاء إلى تعاويذ سحرية يقوم بها السحرة  
والساحرات . وتتغير طبيعة فعل الشر ولكن نتيجته تبقى كما  
هي : اختفاء يستلزم بحثاً (إبدال سببه الخرافة) :

### **يختطف ساحر ابنة الملك**

يسحر خادم زوج إيفان ويرغمها على الطيران بعيداً  
ونرى هنا مرة ثانية تحويل العملية إلى اقارب لنام :

### **ترغم الأخوات عريس الفتاة على الطيران بعيداً**

نأتي الآن إلى تحويلات الشكل الثاني : يعذب ثنين ابنة  
الملك . إلخ .

التحويلات متشابهة :

### **الشیطان يعذب ابنة الملك . إلخ .**

ويتخذ التعذيب صورة الحبس ومفارقة جثة للقبر ومصها  
لدماء النائمين . وهما صورتان يمكن شرحهما شرحاً أنثوغرافياً

واقيا . فبدلا من التنين والشیطان نجد مرة أخرى كائنات شريرة أخرى من كائنات الحكاية الخرافية .

تعذب بابا جالفا مضيفة المحاربين  
ويتخذ تنوع ثالث للشكل الأساسي شكل التهديد بزواج  
إجباري :

يطلب التنين ابنة الملك  
وهذا يفتح المجال لعدة تحويلات :

يطلب شبح الماء ابن الملك ، إلخ .  
ويؤدي هذا الشكل ، من ناحية مورفولوجية ، إلى إعلان  
الحرب دون طلب أي من ذرية الملك (تخفيض) . وينتج تحول  
الاشكال المشابهة إلى الأقرباء ماييلي :

تفشد الأخت الساحرة اكل ابن الملك (أخوها)  
وهذه الحالة (رقم ٩٢ في مجموعة أفناسيف) شائعة بصفة  
خاصة . فأخت الأمير تدعى تنينة . ويشير هذا المثال  
الكلاسيكي لإبدال عنصر حكاية خرافية بأخر إلى ضرورة الحذر  
في دراسة صلات القرى في الحكاية الخرافية . فشكل زواج  
الأخ بأخته وأشكال أخرى ليست بالضرورة بقايا أثرية لعادة  
قديمة . فهي بالأحرى يمكن أن تكون نتيجة لتحويلات معينة .  
كما تبين الحالة أعلاه بوضوح .

اننى أتوقع مقدما حجة معارضة لكل ما سبق تقول بأن كل  
شيء يمكن أن يناسب جملة تحتوى على شيئين . وهى حجة غير  
صحيحة . فكيف يمكن لبداية الحكاية المسماة «الجلید

# **البنية والشكل**

**حول كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية**

**لغلاديمير بروب**

**كلودي ليفي استراوس**

يُتهم مؤيدو التحليل البنيوي في اللغويات وعلم الأجناس بالشكلية عادة . وينسى المتهمون أن البنيوية موجودة كمنهج مستقل وأنها في الحقيقة تدين بالكثير للشكلية (أو الصورية) ولكنها تختلف عنها في نظرتها إلى المادي أو الملموس . فالبنيوية ، خلافاً للشكلية ، ترفض أن تضع المادي أو الملموس في معارضة (Opposition) المجرد وأن تنسب للآخر أهمية عظمى . إن تعريف الشكل قائم في مقابل المحتوى الذي له كينونة في ذاته ولكن البنية ليس لها محتوى مستقل : فهي نفسها محتوى يدرس نظامه المنطقي كخاصية لما هو حقيقي . وهذا الاختلاف يستأهل بعض التوسع . ونستطيع أن نقوم بذلك الآن بفضل الطبعة الإنجليزية لعمل ميكروفلاديمير بروب بعنوان **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** . وقد كان بروب أحد الممثلين الرئيسيين للمدرسة الشكلية الروسية في الفترة القصيرة التي ازدهرت فيها ما بين حوالي ١٩١٥ إلى ١٩٢٠ . لقد أدت كاتبة مقدمة الكتاب سفنانا بروكوفنا سباكبسون ومترجمه لورنس اسكوت ومركز البحوث بجامعة أنديانا بالولايات المتحدة خدمة عظيمة للعلوم الاجتماعية بنشر هذا العمل الذي طال إهماله كثيراً ، في لغة متاحة لقراء جدد . وفي عام ١٩٢٨ ، وقت صدور الطبعة الروسية لهذا الكتاب ،

وجدت المدرسة الشكلية نفسها في محنة . فقد أدينت رسمياً داخل الاتحاد السوفييتي وفقدت علانقتها وصلاتها بالعالم الخارجي . واضطر بروب في أعماله التالية أن يترك الشكلية والتحليل المورفولوجي ويعكف على البحوث التاريخية والمقارنة حول علاقة الأدب الشفاهي بالأساطير والشعائر والمؤسسات .

لكن رسالة المدرسة الشكلية الروسية لم تذهب سُدى على أية حال . فقد تبعتها في أوروبا مدرسة براغ اللغوية وعملت على انتشارها وأوصلت أفكارها إلى الولايات المتحدة منذ عام ١٩٤٠ عن طريق تأثير رومان ياكبسون الشخصي ومحاضراته . ولكنني بهذا لا أعني ضمناً أن علم اللغويات البنيوي والبنوية الحديثة امتدادان فقط للشكلية الروسية . فهما ، كما ذكرت سابقاً ، يختلفان عنها في الاعتقاد بأنه إذا كان قليل من البنيوية يبعدنا من المادي أو الملموس فإن كثيراً منها يعيدنا إليه ثانية . ولكن رغم أننا لا يمكن أن نصف منهج ياكبسون بالشكلية بنية حال من الأحوال . فإن ياكبسون لم ينس دور المدرسة الشكلية التاريخي وأهميته . وكان يحتفظ لها دائماً بمكان أثر عند البحث فيما سبق البنيوية . وبطريق غير مباشر شعر كل الذين استمعوا إليه منذ عام ١٩٤٠ بضالة تأثير الشكلية عليه . لقد ذكرت بروكوفاً سابقاً ياكبسون أن كاتب هذه السطور قد «طبق منهج بروب وطوره» . والحقيقة أنه لم يفعل ذلك عن وعي لأنه لم يطلع على كتاب بروب إلا بعد ترجمته إلى الإنجليزية ولكن بعض أفكار الكتاب التي وصلته عن طريق ياكبسون كانت مصدراً لإلهامه . ومن المؤسف أن الترجمة الإنجليزية المنشورة للكتاب لم تسهم



حتى اليوم بالكثير في رواج افكار بروب . فالأخطاء المطبعية في هذه الطبعة إضافة الى القموض الذي ربما يكون موجودا في النسخة الاصلية والذي ربما نتج عن فضل المترجم في نقل مصطلحات بروب واسلوبه الموجز . كل ذلك جعل قراءة الترجمة الإنجليزية للكتاب صعبة . لهذا من المفيد ان نستعرض الكتاب هنا ونلخص أطروحاته ونتناجحه .

[وفي اثناء عرضه يصف ليفي استراوس مناقشة بروب لافكار فلويوفسكى بانها شائقة . فقد قسم فلسوفسكى المواضيع الرئيسية (Themes) الى موتيفات بحيث يضيف الموضوع في نظامه او نسقه بعدا موحدا ابداعيا . فالموضوع اكبر من الموتيفات وهي عناصر يتعذر تقسيمها لعناصر اقل . ولكن بروب يلاحظ في هذه الحالة ان كل جملة يمكن ان تشكل موتيفا وان تحليل الحكاية لا بد ان يكون على مستوى يطلق عليه اليوم لفظ «جزئي» . وان جملة مثل «يختطف الثنين ابنة الملك» يمكن ان تقسم الى اربعة عناصر على الاقل . وهكذا نحصل على وحدات اقل من الموتيف . ولكنها وحدات ليس لها وجود منطقي مستقل في نظر بروب . ويقول ليفي استراوس إنه توسع في هذه النقطة لان إفادة بروب . وهي ليست صحيحة كل الصحة . توضح الاختلافات بين الشكلية والبنائية . وإنه سيعود إلى هذه النقطة فيما بعد .

ويستخدم ليفي استراوس كلمة المحسن (benefactor) بدلا عن الواهب أو المانح (doner) التي استعملت في الترجمة الإنجليزية . ويفضل بدلا عن كلمة «حركة» move الكلمة

الفرنسية *partie* التي تعنى القسم الرئيسي للحكاية أو لعبة الورق (الكوتشينة) أو الشطرنج . ويوضح ليفي استراوس الشبه بين الحكاية ولعبة الورق قائلاً إن «الحكايات التي تتكون من أجزاء *parties* تتميز بتكرار نفس الوظائف في عدة فترات . أما في لعبة الورق فإن المرء يخلط الأوراق ، ويقسمها إلى قسمين ويدعو الآخرين للعب ويلعب ويأخذ مجموعة الأوراق في دورة واحدة من حين لآخر . وفي كلمات أخرى ، فإن نفس الأفعال تكرر رغم اختلاف اللاعبين في توزيع الورق » . ويشير ليفي استراوس إلى الصيغة الأساسية التي توصل إليها بروب وهي

$$\begin{array}{c} ABCDEFG \quad \underline{HJKR-Rs} \quad OL \quad QEx \quad TUW \\ IMJNKR-Rs \end{array}$$

والتي نستنتج منها بسهولة الأربع فئات الآتية : -

- ١] . المجموعة الأولى + المجموعة العليا + المجموعة الأخيرة
  - ٢] . المجموعة الأولى + المجموعة السفلى + المجموعة الأخيرة
  - ٣] . المجموعة الأولى + المجموعة العليا + المجموعة السفلى + المجموعة الأخيرة .
  - ٤] . المجموعة الأولى + المجموعة الأخيرة .
- ويواصل ليفي استراوس قائلاً :

وأكثر ما يلفت النظر في عمل بروب هو القوة التي تنبأ بها بالتطورات اللاحقة . ويتعرف الذين بدأوا منا التحليل البنيوي للأدب الشفاهي حوالي عام ١٩٥٠ دون معرفة مباشرة

بمحاولات بروب قبل ربع قرن من ذلك . يتعرفون منذهشين على صيغ وربما جُعل كاملة : يعرفون جيداً أنهم لم يستعيروها منه مثل مفهوم «الحالة الاستهلاكية» ، مقارنة المصفوفة (matrix) الأسطورية بقوانين التأليف (Composition) الموسيقي ، ضرورة القراءة «أفقياً أو رأسياً» في نفس الوقت ، الاستعمال الدائم لفكرة مجموعة الإبدالات والتحويلات لحل التنافس بين ثبات الشكل وتغير المحتوى والمحاولة ، التي أشار إليها بروب على الأقل ، لرد أو إرجاع الوظائف المعينة إلى أزواج متقابلة والحالة المتميزة للأساطير في التحليل البنيوي ، وأخيراً ، وفوق كل شيء ، الافتراض بوجود حكاية واحدة وباعتبار كل مجموعة الحكايات المعروفة كسلسلة من روايات طراز منفرد وينتج عن ذلك استطاعة المرء أن يكتشف بطريقة حسابية الروايات المنذرثة أو غير المسجلة ، تماماً كما تكتشف وجود نجوم غير مرئية باستعمال القوانين الفلكية . وكل هذه أمور حدسية تثير فينا الإعجاب بثاقب فكر بروب وميزته التنبؤية وتكسبه حب وإخلاص كل الذين كانوا أنصاراً له دون أن يدروا .

وإذا أبدت في مناقشتي بعض التحفظات واثرت بعض الاعتراضات فإن ذلك لا يقلل من حسنة بروب العظيمة أو يشكك في صحة أولوية اكتشافاته . بعد أن أوضحنا كل ذلك ، فإننا نحاول أن نخمن الأسباب التي جعلت بروب يختار الحكايات الخرافية ، وهي فئة معينة من الحكايات ، لاختبار منهجه . فمن الضروري ألا تصنف هذه الحكايات بانعزال عن بقية الأدب الشفاهي . يقول بروب إن الحكاية الخرافية من وجهة

نظر معينة (تاريخية- بالنسبة له ، ولكن أيضا نفسية منطقية ، كما نرى) تعادل ، في أساساتها المورفولوجية ، الأسطورة . ويضيف بعد ذلك مباشرة : «ونذكر أننا ، من وجهة نظر التراث العلمي المعاصر نعتبر كلية عن فكرة هرطقية» .

وبروب محق في ذلك . فليس هناك ثمة سبب قوى لعزل الحكايات الخرافية من الأساطير ، رغم أن عددا كبيرا من المجتمعات تميز بينهما بإحساسها وتعتبر عن هذا التمييز بطريقة موضوعية بوساطة مصطلح خاص لكل واحد منها ، وتنتهى بل وتحرم أحيانا قص واحد منها دون الآخر (تسرد الأساطير في ساعات معينة وأثناء فصل معين فقط بينما يمكن أن تُقص الحكايات في أي وقت بسبب طبيعتها «الدينيوية» ) .

وهذه المميزات القبلية ذات أهمية عظمى بالنسبة للأنثوغرافي ولكن من المؤكد أنها غير مؤسسة على طبيعة الأشياء . فالحكايات الشعبية في مجتمع ما أساطير في مجتمع آخر ، والعكس صحيح . وهذا هو السبب الأول لإدراك التصنيفات العشوائية . إضافة لذلك ، فإن المتخصص في علم الأساطير يلاحظ عادة أن نفس الحكايات ونفس الشخصيات ونفس الموتيفات تظهر ثانيا في حكايات وأساطير مجتمع ما في صيغة شبيهة أو معدلة . وعلاوة على ذلك ، فإن المرء في محاولته معرفة السلسلة الكاملة لتحولات الموضوع (Theme) الأسطوري ، نادرا ما يحرص نفسه في الأساطير (المقيدة إلى هذا الحد من قبل القبائل) فبعض هذه التحولات يجب أن تمتد إلى الحكايات ، رغم أنه من الممكن أن نستنتج وجودها من الأساطير الحقة .

لا شك أن كل المجتمعات تقريباً تعتبر الحكايات والأساطير كجنسين يختلف أحدهما عن الآخر ، وإن انتظام هذا التمييز له سببه . وفي اعتقادي أن سبباً كهذا موجود ويمكن رده لاختلاف في الدرجة ذي شقين : فالحكايات مبنية على تقابلات أضعف من التقابلات الموجودة في الأساطير . وهي .. أيضاً ، ليست كزمولوجية ولا ميتافيزيقية أو طبيعية ولكنها في أكثر الأحيان محلية واجتماعية وأخلاقية ، إضافة لذلك ، فالحكاية الشعبية تحويل ضعيف لموضوع (Theme) يكون تحقيقه الأقوى خاصية للأسطورة ولهذا السبب فهي ، أي الحكاية ، تخضع خضوعاً صارماً بدرجة أقل من خضوع الأسطورة للاعتبارات الثلاثية المتمثلة في الترابط المنطقي والمعتقد الديني والضغط الجماعي . والحكاية تسمح بإمكانات التلاعب . ومقارنة بالأسطورة ، فإن تغيراتها الأساسية لها حرية أكبر وتكتسب بمرور الوقت صفة عشوائية معينة . ولكن إذا كانت الحكاية تعمل بتقابلات أقل يصبح التعرف على هذه التقابلات من الصعوبة بمكان . وتزداد هذه الصعوبة لأن هذه التقابلات ، عندما تصبح ضعيفة جداً ، تتميز بعدم ثبات يجعلها قريبة من الإبداع الأدبي .

وقد رأي بروب هذه الصعوبة الأخيرة بوضوح شديد وقال «إن بنية الحكاية المحرفة» - التي لا يمكن الاستغناء عنها لتطبيق منهجه - «تخص الفلاحين فقط . بل تخص الفلاحين الذين لم يصيبوا حظاً من الحضارة . وكل التأثيرات الخارجية تغير الحكاية وأحياناً تخريبها» وفي هذه الحالة يكون «من المستحيل تقديم كافة التفاصيل» . ورغم هذا يعترف بروب أن

للقاص حرية نسبية في اختيار شخصيات معينة ، وفي حذف وتكرار وظائف معينة ، وفي تحديد أشكال (أوصيغ) الوظائف ، وأخيرا وبدرجة أكبر ، في مظهر الشخصيات الخارجي وصفاتها إضافة الى أنه «يمكن لشجرة أن تدل على الطريق أو يمكن لطائر الغرنوق أن يعطى مهراً كهديّة ، ويمكن لإزميل أن يتجسس ... إلخ وهذه الحرية خاصة بالحكاية وحدها» . وفي مكان آخر يذكر بروب صفات هذه الشخصيات «كعمرها وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي (وأيّة خواص مشابهة) ... إلخ» وهي صفات متغيرة لانها «تجعل .. للحكاية سحرها وجمالها وإبداعها» . وهكذا فإن الأسباب الخارجية هي الوحيدة التي يمكن أن تفسر استبدال صفة بأخرى في الحكاية ، وهي تحويل لظروف الحياة الحقيقية وتأثير الأدب الملحمي الأجنبي والثقافة الكتابية والدينية والخرافات . «وتمر (الحكاية) تدريجيا بتغيرات جوهرية وتخضع هذه التحولات والتغيرات أيضا لقوانين خاصة . وتخلق كل هذه العمليات تشكيلات متعددة يصعب تحليلها للغاية» .

وكل هذا يعني في الحقيقة أن الحكاية لا تخضع خضوعا كاملا للتحليل البنائي . هذا صحيح ، دون شك ، لحد ما . ولكن ليس كما يعتقد بروب ولالأسباب التي يذكرها على وجه الدقة . سأعود لهذه المسألة فيما بعد . ولكن ينبغي أولا وبعد معرفة هذه الظروف ، أن نجد الأسباب التي جعلت بروب يختار الحكاية الخرافية لتجربة منهجه . أما كان الأجدر أن يستعمل الأساطير التي يعترف مرات عديدة بقيمتها المميزة ؟

اسباب اختيار بروب للحكاية الخرافية كثيرة ومتنوعة  
الاهمية . فيما أن بروب ليس اثنولوجيا يمكننا أن نفترض أن  
الاساطير التي جمعها أو الموجودة عند شعوب معروفة لديه لم  
تكن متاحة له أولم يكن هو متحكما فيها . وبالإضافة لذلك ،  
فإن بروب قد سار في طريق سبقه إليه آخرون . فقد ناقش  
سابقوه الحكايات الخرافية لا الاساطير . كما أن علماء روسيين  
معينين اعتمدوا على الحكايات في وضع الخطوط العريضة  
للخطط الأولية للدراسات المورفولوجية .

وقد التقط بروب المسألة حيث تركوها مُستَغْمِلًا نفس المادة  
أي الحكايات الشعبية .

وفي اعتقادي أنه يمكن تفسير اختيار بروب للحكاية الخرافية  
بعدم معرفته للعلاقة الحقيقية بين الاسطورة والحكاية  
الشعبية . فلبروب حسنة عظيمة في أن يرى فيها أنواعا لنفس  
الأصل ولكنه ظل مخلصا لفكرة تقول إن الحكاية لها الأولوية  
التاريخية على الاسطورة ، وإننا لندرس الاسطورة لابد أن  
نضيف للتحليل المورفولوجي «الدراسة التاريخية التي  
لا نستطيع في الوقت الحاضر الدخول فيها» ، وبعد ذلك بقليل  
يلمح بروب إلى أن «الحكاية الخرافية في أساسها المورفولوجي  
تمثل أسطورة» وأنه حتى «حينما يهتفى أسلوب حياة ودين  
يظهر محتواهما في شكل حكاية» .

سيحذر الأثنولوجي تفسيراً كهذا لأنه يعلم أن الاساطير  
والحكايات الشعبية موجودة جنباً إلى جنب في الوقت الحاضر ،  
فلا يمكننا إذن القول بأن واحدة منهما عبارة عن بقايا أثرية

للأخرى مالم نفترض أن الحكايات تحتفظ ببقايا الأساطير القديمة التي طواها النسيان . مناقشة هذه الافتراضات انظر ليفي استراوس ١٩٧٦ ، الفصل التاسع والفصل الرابع عشر . وفي معظم الأحيان لا يمكن شرح هذا الافتراض القائل باحتفاظ الحكايات ببقايا الأساطير القديمة (سارمنا نجهل معظم - إن لم نقل كل - الاعتقادات القديمة للشعوب التي ندرسها والتي نطلق عليها كلمة «بدائية» لهذا السبب بالذات) . إضافة لذلك ، فإن التجربة الأثنوغرافية العادية تجعلنا نعتقد أن الأسطورة والحكاية الشعبية تستعملان مادة مشتركة ، كل بطريقتها الخاصة . فالعلاقة بينهما ليست علاقة سابق للاحق أو أصلي لمشتق ولكنها ، على الأصح ، علاقة تكملة أو تنمة . فالحكايات صورة مصغرة للأساطير حولت إليها نفس التقاليد ولكن على مستوى أقل وهذا ما يجعلها صعبة الدراسة في المكان الأول .

ينبغي ألا تجعلنا الاعتبارات السابقة نهمل الصعاب التي يذكرها بروب . رغم أن هذه الصعاب يمكن صياغتها بطريقة مختلفة قليلا . إن الحكاية ، حتى في المجتمعات الحديثة ، ليست بقايا أسطورة . ولكنها بالتأكيد تعاني من وجودها دون الأساطير . فقد اخل اندثار الأساطير بالتوازن . وأصبحت الحكاية ، كقمر صناعي دون كوكب ، تميل إلى الخروج عن المجرى وتدع نفسها عرضة لأقطاب الجذب الأخرى .

تلك بضعة أسباب إضافية للتوجه إلى الحضارات التي توجد فيها الأسطورة والحكاية معا حتى فترة قريبة ولا تزالان موجودتين ، والتي يكون فيها الأدب الشفاهي كلا تاما أو يمكن



اعتباره ككل تام . فليس القصد أن نختار من بين الحكاية والأسطورة ولكن أن ندرك أنهما قطبا حقل يحتوى أيضا على كل انواع الأشكال المتوسطة . وأن تحليلهما المورفولوجي ينبغي أن يكون واحدا وإلا ربما أغفلنا العناصر المنتسبة إلى نفس نظام التحويلات .

يبدو بروب ممزقا بين رؤياه الشكلية وهاجس التفسيرات التاريخية . ويمكن للمرء أن يفهم لحد ما الندم الذي جعله يكف عن الشكلية ويتجه إلى التفسيرات التاريخية . وبمجرد أن استقر على تحليل الحكايات الشعبية أصبح التناقض أكثر قوة . فمن الواضح أن للحكايات تاريخها ولكنه . من ناحية عملية ، تاريخ لا يمكن الوصول إليه لأننا لانعرف إلا القليل جدا عن حضارات ما قبل التاريخ التي نشأت فيها الحكاية . ولكن هل مانفتقده حقا هو التاريخ ؟ فالبعد التاريخي يبدو ، على الأصح ، كعامل سلبي ناتج من التناقض بين الحكاية ، كما هي موجودة ، والمحتوى الأثنوغرافي الذي تفتقده . ويمكن حل هذا التناقض بملاحظة تراث شفاهي لا يزال حيا ، مثل الذي تدرسه الأثنوغرافيا . فهنا لا تنشأ القضية التاريخية أو قد تنشأ في حالات استثنائية لأن التراث الشفاهي والمحتوى الأثنوغرافي الضروري لتفسيره موجودان معا .

بروب إذن ضحية وهم شخصي . فهو ليس ممزقا ، كما يعتقد ، بين متطلبات التزامن (أو التوافق) (*Synchronie*) والتعاقب (أو التطور) (*Diachronie*) . فهو لا يعوزه التاريخ ولكن يعوزه السياق (*context*) . فالثنائية الشكلية ، التي تقابل

ما بين الشكل والمادة وتعرفهما بالتضاد ، ليست مفروضة على بروب بطبيعة الأشياء ولكن بالاختيار العرضي الذي قام به في مجال لا يوجد فيه غير الشكل بينما المادة غائبة . فهو يفصل بينهما على مضض ويعتقد ، في اللحظات الحاسمة لتحليله ، أن ما يفيب عنه واقعا يفيب عنه شرعا .

وباستثناء مقاطع معينة نبوئية لكنها تفصح عن التردد وعدم الجسارة يقسم بروب الأدب الشفاهي إلى قسمين : شكل وهو ذو أهمية رئيسية لأنه يلائم الدراسة المورفولوجية ، ومحتوى عشوائي ، يعتبره بروب أقل أهمية بسبب هذه العشوائية . إنني أود تأكيد هذه النقطة لأنها تلخص الفرق بين الشكلية والبنوية . فالشكلية تفصل بين الشكل والمحتوى فصلا كلياً لأن الشكل هو الوحيد الواضح أو المفهوم بينما المحتوى مجرد فضالة ليس لها أية قيمة ذات مغزى . أما بالنسبة للبنوية فهذا التعارض غير موجود . فالشكل والمحتوى لهما نفس الطبيعة وكلاهما عرضة لنفس نوع التحليل . والمحتوى يأخذ حقيقته من البنية أما ما يسمى الشكل فهو وسيلة لتنظيم البنيات المحلية التي تكون هذا المحتوى .

والقصور ، الذي نعتقد أنه متاصل في الشكلية ، يلفت النظر بصفة خاصة في الفصل الرئيسي في عمل بروب ونعني به الفصل الخاص بوظائف الشخصيات . فالمؤلف يصنف الوظائف إلى أصول وفروع . وواضح ، على أية حال ، أن الأصول معرفة كلية أما الفروع فمعرفة جزئياً عن طريق معايير مورفولوجية . ويستعمل بروب هذه المعايير دون قصد ليعيد تقديم بعض

جوانب المحتوى . فهو يفرع الوظيفة الأصلية « الشر » الى اثنين وعشرين فرعاً أولياً وثانوياً . مثل ، الشرير « يختطف شخصاً ، « يسرق أداة سحرية » « يسلب المحاصيل أو يخربها » ، « يسرق ضوء للزهر » ، « يهدد بأكل لحم البشر » . وهكذا يحلل بروب كل محتوى الحكايات خطوة خطوة ويتذبذب التحليل بين المصطلحات الشكلية - وهي عامة جداً الدرجة أنه يمكن تطبيقها دون تمييز على أية حكاية (هذا هو مستوى الأصل) - وبين التسجيل البسيط للمادة الخام والتي يقول عنها بروب في البداية إن خواصها الشكلية لها قيمة إيضاحية .

وعدم الثبات على المبدأ جد مغل لدرجة أن بروب يبحث يائساً عن موقف وسط . فبدلاً من أن يصنف بطريقة منتظمة ما يحسبه أنواعاً ، يعزل بعض هذه الأنواع ويخلط كل الأنواع التي لانجدها دائماً ، في فئة « خاصة » . ويقول بروب : « إنه من المفيد فنياً فصل العديد من صيغها الأكثر أهمية والتعميم على البقية الباقية » . ولكن أما أن يدرس المرء الأشكال أو الصيغ الخاصة وبالتالي لا يستطيع أن يشكل أو يصوغ نظاماً أو نسفاً متماسكاً دون وضعها في فئات وتصنيفها كلها ، أو يدرس المحتوى الذي ينبغي عزله من التحليل المورفولوجي (حسب القوانين التي وضعها بروب نفسه) . وعلى أية حال فإن الصندوق المليء بالأشكال أو الصيغ غير المصنفة لا يشكل نوعاً .

لماذا إذن يأخذ بروب من زيد ليعطى غمراً ويشعر بسعادة في ذلك ؟ لسبب بسيط جداً يشرح ضعفاً آخر في الموقف الشكلي أو الصوري . فما لم يُعَدّ تفسير المحتوى بطريقة خادعة كشكل ،

فإن الشكل سيبقى على درجة عالية جدا من التجريد بحيث يفقد معناه ولا يكون له أية قيمة موجهة أو مساعدة على الكشف . فالشكلية تدمر هدفها . وهي عند بروب تؤدي إلى اكتشاف وجود حكاية واحدة . وبهذه الطريقة ينتقل التفسير لشيء آخر . نحن نعرف ما هي الحكاية . وبما أننا نلاحظ حكايات محدّدة كثيرة جدا وليس حكاية واحدة هي أصل الحكايات فإننا على أية حال ، نبقى دون أية وسائل لتصنيفها . وقبل الشكلية لم تكن ندري حقا ما هو عام ومشترك بين هذه الحكايات . والآن سلبنا كل الوسائل لفهم كيفية اختلافها . فقد انتقلنا من الملموس إلى المجرد ولم نعد قادرين أن نعود من المجرد إلى الملموس .

يقتبس بروب في نهاية عمله صفحة من فلسوفسكى تشير الإعجاب : -

«هل من المسموح به في هذا الحقل أيضا أن نعتبر مشكلة المخططات النموذجية ... مخططات تأتي إلينا عبر أجيال كصنغ جاهزة ممكن تقليدها بصورة جديدة ربما تؤدي إلى تكوينات جديدة ؟ يبدو أن الأدب المروي الحديث ببنيته الموضوعية المعقدة وقدرته على إعادة إنتاج الواقع فوتوغرافياً يلغي إمكانية مثل هذا السؤال - لكن حينما يبدو هذا الأدب لأجيال المستقبل بعيدا كإرث قديم من ماقبل التاريخ إلى القرون الوسطى فإنه يبدو معاصرا لنا . وعندما يمرُّ الزمن - ذلك المُسرُّ العظيم - على هذه الظاهرة المركبة ويقلصها إلى نقاط مترجمة في المسافة ، عندها ستتضمن خطوطها مع تلك التي ستكتشفها

الآن حينما نلقت الى التقليد الشاعري للماضي البعيد -  
وسنؤسس إذن ظاهرة عملية التخطيط والتكرار عبر كل  
المدى .

هذه الأفكار فيها عمق ولكن - وعلى الأقل في الاقتباس  
عاليه - فإن المرء عندما يحاول أن ينظر وراء وحدة الإبداع  
الأدبي ويحدد طبيعة وسبب تنوعه ، فإنه لا يستطيع أن يرى  
على أي أساس يحدث التمييز .

كان بروب مدركا لهذه الصعوبة . ويشكل الجزء الأخير من  
عمله محاولة ضعيفة وساذجة لإعادة تقديم مبدأ للتصنيف .  
فهناك حكاية أصلية واحدة وحسب ، ولكن هذه الحكاية  
الأصلية تشمل أربع مجموعات لوظائف متصلة منطقيا . وإذا  
اسمينا هذه المجموعات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ فإن الحكايات المعنية  
يمكن تقسيمها إلى أربع طبقات حسب استعمالها للأربع أو  
الثلاث مجموعات ( ١ و ٢ و ٣ و ٤ أو ٢ و ٤ أو ٣ و ٤ هي الممكنة فقط لأسباب  
منطقية ) أو مجموعتين لا بد أن تكونا ١ و ٤ .

ومع ذلك فإن التصنيف لطبقات أربع تجعلنا بعيدين من  
الحكايات الحقيقية تماما كما تبعدنا طبقة واحدة ، ذلك لأن كل  
طبقة تشمل دزينات ( dozens ) أو مئات من الحكايات المختلفة .  
ويعلم بروب هذا جيدا لدرجة أنه يستمر قائلا : « ويمكن أن  
تكون التصنيفات الإضافية حسب هذين العنصرين . ونتيجة  
لذلك ستأتي على رأس كل طبقة الحكايات التي تدور حول  
اختطاف شخص ما ثم حكايات سرقة طلسم ما .. إلخ في كل  
ضروب العناصر A . وبعدها تأتي حكايات فيها العنصر B  
(ال فقدان ) أي حكايات البحث عن عروس ، طلسم .... إلخ » .

ماذا يعني ذلك غير أن الفئات المورفولوجية لا تستنفد الواقع وأن محتوى الحكاية ، بعد رفضه كأساس غير مناسب للتصنيف ، يعترف به ثانية لأن المحاولة المورفولوجية قد فشلت ؟

يبقى بعد ذلك أمر أكثر أهمية . لقد رأينا أن الحكاية الأساسية ، التي تعتبر كل الحكايات تحقيقاً غير مكتمل لها ، تتكون من جزئين تتكرر وظائفهما المعينة ، وبعض هذه الوظائف تنويعات بسيطة من أخرى وبعضها تنتسب خاصة إلى كل جزء . وظائف الجزء الأول هي «المقاومة» ، «وسم البطل» ، «النظر» ، «القضاء على فقدان أو تصفيته» ، «العودة» ، «مطاردة البطل» و «الإنقاذ» . أما بالنسبة للجزء الثاني فهي «وصول غير معروف للبطل» ، «التكليف بمهمة صعبة» ، «النجاح» ، «الاعتراف» ، «البطل» ، «افتضاح البطل المزيف» و «تغيير المظهر الخارجي للبطل» .

كيف نميز هاتين السلسلتين ؟ ألا يمكن اعتبارهما تنويعتين اثنتين بحيث يكون «التكليف بمهمة صعبة» تحويلاً لـ «المقاومة» (أو ، بالأحرى ، الاختبار الذي يحدث قبل ذلك للبطل) ، و «البطل المزيف» تحويلاً لـ «الشرير» ، و «النجاح» تحويلاً لـ «النصر» و «تغيير المظهر الخارجي» تحويلاً لـ «الوسم» ؟ في هذه الحالة ستنهار نظرية الحكاية الأساسية ذات الجزئين الاثنين وسينهار معها الأمل الضعيف لتصنيف مورفولوجي آلي . وعندها ستبقى إذن وبحق حكاية واحدة ولكنها ستقلص إلى تجريد مهم وعام بحيث لا نعلم منها شيئاً حول الأسباب الموضوعية لتعدد حكايات معينة .

برهان التحليل موجود في التركيب (أو التأليف) وإذا كان التركيب يبدو مستحيلا فسببه هو التحليل غير المكتمل ولا شيء يشهد بقوة على عدم وفاء الشكلية بالمطلوب أكثر من عدم قدرتها على إعادة تشكيل المحتوى المعتمد على التجربة العملية وحدها والذي اتخذته نقطة بداية لها . فما الذي فقدته الشكلية أثناء التحليل ؟ المحتوى تماما . من محاسن بروب اكتشافه أن محتوى الحكايات قابل للتبديل ولكنه سرعان ما استنتج أيضا أن هذا المحتوى عشوائي وهذا هو سبب ما اعترضه من صعاب لأن حتى التبديلات تتمشى مع القواعد ، (لمحاولة تأليف يصل بين الشكل والمحتوى انظر ليفي استراوس ١٩٧٦ ، الفصل التاسع) .

تنسب أساطير وحكايات هنود أمريكا الشمالية والجنوبية نفس الأفعال ، حسب الحكايات ، إلى حيوانات مختلفة . لنضرب مثلا على ذلك بالنسر والبومة والغراب ، فهل سنميز ، كما يفعل بروب ، بين الوظيفة (الثابت) والشخصيات (المتغير) ؟ كلا ، لأن كل شخصية ليست معطاة في شكل عنصر مبهم لا ندري لأي تحليل بنيوي سيخضع وما مدى ذلك التحليل . وعندما تعامل القصة كنسق أو نظام مغلق ، حسب نموذج بروب ، يصبح العكس تماما هو الصحيح . فالقصة لا تهوي أية معلومات عن نفسها ، ويمكن مقارنة الشخصية بكلمة ترد في وثيقة ولكنها غير موجودة في القاموس ، أو حتى باسم علم أي مصطلح مستقل عن المحتوى . ولنفهم معنى العنصر لابد أن ننظر إليه في كل سياقاته .

وهذه السياقات نفسها تيدولوجية في الأدب الشفاهي في تنويعات عديدة ، أي في نظام كُلِّ مما هو منسجم وغير منسجم . فظهور النسر بالنهار والبومة بالليل في نفس الوظيفة يسمح بتعريف النسر كبومة نهارية والبومة كنسر ليلي ، وبالتالي فإن التقابل المناسب هو بين النهار والليل .

وإذا اعتبرنا الأدب الشفاهي ذا طبيعة أنثوغرافية فإن هناك سياقات أخرى تمدنا بها الطقوس والاعتقادات الدينية والخرافات ومعرفة الحقائق . وينتج عن هذا أن كلا من النسر والبومة موضوعان في تقابل مع الغراب كما توضع الطيور الجوارح أكلة اللحم الطازج في تقابل مع الطيور أكلة الجيف ، بينما هما في تقابل أحدهما للآخر على مستوى الليل والنهار ، في حين أن البط في تقابل للثلاثة على مستوى جديد هو مستوى : السماء - الأرض والسماء - الماء . وهكذا نعرف خطوة خطوة «عالمًا للحكاية» يمكن تحليله في زوجين من التقابلات متشابهين داخل كل شخصية - وليس للشخصية كينونة بمفردها ولكنها تشكل حزمة من السمات المميزة مثل الوحدة الصوتية (Phoneme) في نظرية رومان ياكوبسون .

وبنفس الطريقة فإن القصص الأمريكية تذكر أحياناً الشجرة وتوصفها مثلاً بأنها شجرة برقوق أو شجرة تفاح . ولكن سيكون من الخطأ على حد سواء أن نعتقد أن مفهوم الشجرة فقط هو المهم بينما تحقيقاتها المحسوسة عشوائية أو أن هناك وظيفة واحدة هي الموجودة وأن الشجرة «سند» فقط لها . ومن ناحية فلسفية يكشف جرد السياقات أن ما يهم أفراد القبيلة من شجرة البرقوق هو إخصابها أو كثرة ثمرها بينما



تستوعب شجرة التفاح انتباههم بسبب قوتها وعمق جذورها . فالأولى ذات وظيفة إيجابية وهي الإخصاب والثانية ذات وظيفة سلبية وهي تحول السماء - الأرض وكلاهما ذواتا صلة بالنبات . وشجرة التفاح بدورها ، في تقابل مع نبات اللفت البري (السداة القابلة للتحول بين العالمين) وهي نفسها تحقيق للوظيفة الإيجابية تحول السماء - الأرض .

ومن ناحية عكسية فإنه يمكننا ، بعد فحص متأن وحريص للسياقات ، أن نعزل التميزات الباطلة . فهنود السهول يردون القصص الأسطورية حول صيد النسر إلى نوع من الحيوانات يسمى حيناً الشره (Wolverine) . وهو حيوان ثديي لاصم ، وحيناً آخر إلى الدب . ويمكننا اتخاذ قرار بتفضيل الأول على الثاني لأن أفراد القبيلة عندما يذكرون عادات الشره يتذكرون بصفة خاصة طريقته في الصيد بعمل حفرة في الأرض . وبما أن صاندي النسور يختبئون في حفر يصبح التقابل نسر - شره كالتقابل بين «الصيد في السماء» والصائد في العالم السفلي . وهو أمر من يمكن تصويره في الصيد . لنفس السبب فإن هذا المدى الأقصى بين العناصر الأقل بعداً عموماً يفسر لماذا يكون صيد النسور عرضة لطقس معين قاس (انظر ليفي استراوس ١٩٥٤ - ١٩٥٥ ، ص ٢٥ - ٢٧ و ١٩٥٩ - ١٩٦٠ ، ص ٢٩ - ٤٠ و ١٩٦٢ ، ص ٦٦ - ٧١) .

وتأكيدنا بأن تغيير المحتويات ليس عشوائياً يرقى للقول بأننا إذا أنجزنا التحليل على مستوى عميق بما فيه الكفاية ، سنكشف انتظاماً في التنوع . وبالطبع ينبغي ألا يخفى عنا النظام المعان للشكل أن الوظائف متغيرة أيضاً .

تقدم بنية الحكاية الشعبية كما أوضحها بروب تتابعا زمنيا لوظائف متميزة نوعيا ، وكل وظيفة تكون جنسا مستقلا . وفي وسع المرء أن يعجب ما إذا كان بروب - في حالة الشخصيات الدرامية وصفاتها - قد توقف بسرعة باحثا عن الشكل عن قرب شبيه بمستوى الملاحظة المبنية على التجربة . فمن بين الواحدة وثلاثين وظيفة يمكن رد وظائف عديدة منها الى نفس الوظيفة التي تظهر مرة ثانية في لحظات مختلفة للقصة بعد أن تخضع لتحويل واحد أو عدة تحويلات . ولقد افترض من قبل أن هذا يمكن أن يكون صحيحا في حالة البطل المزيّف (تحويل الشرير) والتكليف بمهمة صعبة (تحويل الاختبار) وفي هذه الحالة فإن الجزمين الاثنين المكوّنين للحكاية الأساسية سيكونان هما أنفسهما تحول واحد للأخر .

لاشيء يمنعنا من دفع هذا التخفيض لمدى أبعد وتحليل كل جزء منفصل لعدد صغير من الوظائف المتكررة بحيث تشكل وظائف عديدة مما جاء به بروب مجموعات تحولات لنفس الوظيفة الواحدة . ونستطيع أن نعامل «مخالفة التحذير» كعكس لـ «التحريم أو المنع» والتحريم نفسه كتمويل سلبي للتوجيه أو الأمر وتبدو «مغادرة» البطل و «عودته» كتعبيرين إيجابيين وسلبيين ، لنفس الوظيفة الفاصلة . ويكون «بحث» البطل (يبحث عن شخص ما أو شيء ما) تقابلا لـ «المطاردة» (يطارد شخص ما أو شيء ما البطل) . إلخ . وبهذه الطريقة فأنا بدلا عن نسق أو نظام بروب الزمني والذي يكون فيه ترتيب تتابع الأحداث ميزة بارزة للبنية

A,B,C,E ..... N,N,H ..... T,U,V,W,X

يجب أن نتخذ نسقا أو نظاما آخر يقدم نموذجا بنيويا مفرغا كمجموعة تحولات عدد صغير من العناصر . وسيبدو هذا النظام أو النسق كآلة له بعدان أو ثلاثة أو أكثر :

$$\begin{array}{rcl} W & -X & \frac{1}{Y} \quad 1-Z \quad \dots\dots\dots \\ -W & \frac{1}{X} & 1-Y \quad Z \quad \dots\dots\dots \\ \frac{1}{W} & 1-X & Y \quad -Z \quad \dots\dots\dots \\ 1-W & X & -Y \quad \frac{1}{Z} \quad \dots\dots\dots \end{array}$$

وسيكون نظام عمليات هذا النموذج قريبا جدا من نظام جبرا بولياني (Boolean algebra) الذي طوره بول (Boole) باستعمال رموز لعمليات المنطق غير الحسابي) .

لقد أوضحت في كتابي **الانثروبولوجيا البنيوية** (المجلد الأول - ص ٢٠٩) أن هذا التحليل فقط هو القادر على تقليل الجانب الازدواجي لتمثيل الزمن في كل الأنظمة أو الأنشطة الأسطورية : فالقصة «في الزمن» (فهى تتكون من تتابع الأحداث) و«وراء» الزمن (قيمتها ثابتة) . ولتحليلي ميزة أخرى بالمقارنة لنظريات بروب ، فهني استطيع أن أوفق على نحو أفضل بكثير من بروب نفسه ، بين مبدئه بنظام ثابت لعناصر الحكاية الخرافية وحقيقة أن وظائف معينة أو مجموعات

وظائف تتحول من حكاية لأخرى (ص ٩٧، ٩٨، ١٠٨). وإذا  
لقي رأيي القبول فإن البنية **المختولة** غير الزمنية وذات الشكل  
الثابت حقا ستمتص التتابع الزمني. وسيكون تحول الوظائف  
ليس أكثر من طريقة تغير (بعمود رأسي أو أجزاء من عواميد في  
الجدول).

هذه الملاحظات النقدية صحيحة دون شك بالنسبة للمنهج  
الذي استعمله بروب ولنتأجه. ولا يمكن التأكيد هنا بدرجة  
كافية، على أية حال، أن بروب تخيل هذه الملاحظات وصاغ  
بوضوح تام في عدة أماكن في كتابه حلولاً كالتي اقترحها منذ  
لحظات. ومن وجهة النظر هذه دعنا نواصل مرة ثانية  
الموضوعين الرئيسيين في نقاشنا: ثبات المحتوى (بالرغم من  
تغيره) وتحول الوظائف (بالرغم من ثباتها).

جاء الفصل التاسع في كتاب **مورفولوجيا الحكاية**  
الشعبية بعنوان «حول أوصاف الشخصيات الدرامية  
**ومعناها**» (التشديد على كلمة «معناها» من عندي). وهنا يفكر  
بروب ملياً في تغير العناصر في الفاظ غامضة نوعاً ما (على الأقل في  
الترجمة الإنجليزية). وهذا تغير لا يمنع التكرار. ويمكن للمرء  
أن يتعرف على بعض الأشكال أو الصيغ الأساسية إضافة إلى  
الصيغ المستمدة أو التابعة. ويميز بروب نمودجا عالمياً ونماذج  
وطنية أو إقليمية ثم نماذج مميزة لبعض المجموعات الاجتماعية  
أو المهنية ويقول إننا «بتنظيم مادة كل عنوان يمكننا أن نعرف  
كل المناهج أو، بصورة أدق، كل أنواع التحويلات». لكننا في  
إعادة تشكيل حكاية نمودجية من أشكال أو صيغ خاصة بكل  
مجموعة نلاحظ أن هذه الحكاية تحجب بعض التمثيلات

المجردة . فيمكن للاختبارات التي يفرضها المحسن على البطل أن تختلف حسب الحكاية ، ومع ذلك فإن هذه الاختبارات تتضمن قصداً أو نية ثابتة بالنسبة للشخصيات . ونفس الشيء ينطبق على المهام التي تفرض على الأميرة المخطوفة . ونلاحظ أن هذه النيات ، المقبر عنها في صيغ ، تشترك في ميزة بارزة عامة . وبمقارنة هذه الصيغ بعناصر وصفية فإننا نحصل على نفس سلسلة الارتباط على المستوى المنطقي للحكاية كما على المستوى الفني .. وحتى تفاصيل مثل شعر الأميرة الذهبي (.....) تحتاج إلى معنى خاص وتؤدي إلى تحليل .

وبما أنه ليس هناك سياق أثنوغرافي تحت تصرف بروب (وهو سياق يمكن تدبيره من ناحية مثالية بالبحث التاريخي أو ما قبل التاريخي) ، يتخلل بروب عن برنامجه بمجرد أن يصوغه ، أو يؤجله لوقت أفضل (مما يفسر عودته للبحث عن البقايا الأثرية والدراسات المقارنة) ، «وكل شيء» نذكره يكون في صيغة اقتراح . ومع ذلك «فإن دراسة صفات الشخصيات الدراماتيكية التي لخصناها هنا مهمة جداً . وحتى بعد إرجاع أورد الدراسة في الوقت الحاضر إلى بيان مفصل (ليس له أهمية كبيرة) فإن هذه الدراسة تقودنا لفحص «قوانين التحويلات والمفاهيم المجردة التي انعكست في الصيغ الأساسية لهذه الصفات» .

وهنا يأتي بروب إلى صميم المشكلة . فما وراء هذه الصفات التي أهملها لأنها في نظره عشوائية وفضلة غير ذات صلة ، يشعر بروب بوجود «مفاهيم مجردة» و«خطة منطقية» يسمح لنا وجودهما (إذا أمكن إثباته) باعتبار الحكاية كأسطورة . أما فيما يختص بالموضوع الرئيسي الثاني ، فإن الأمثلة

المجموعة في الملحق الثاني توضح أن بروب لا يتردد أحيانا في تقديم مفاهيم مثل الوظيفة السلبية أو الوظيفة العكسية بل يستعمل علامة أورمزا خاصا (=) للوظيفة العكسية . لقد رأينا من قبل أن وظائف معينة تلغى بعضها البعض . وهناك وظائف أكثر تفترض بعضها البعض مثل «التحذير» و «مخالفة التحذير» من جانب ، و «الخداع» و «الاستسلام» من جانب آخر . فهذان الزوجان الاثنان لا يمكن الجمع بينهما في كثير من الاحايين . ويتصل نظام او نسق التناقضات الثاني بالوظائف التي يسميها بروب استهلاكية بسبب خاصيتها الطارئة ولا بد ان نتذكر ان الوظائف الرئيسية بالنسبة لبروب لها زوج واحد فقط من التضادات ولهذا فهو يعبر عن ذلك صراحة : هل ترتبط بالضرورة اختلافات وظيفة واحدة بالاختلافات الموازية لوظيفة اخرى . انها كذلك دائما في بعض الحالات ، ومن وقت لآخر في حالات اخرى . ويمكن ان تكون ارتباطات معينة من جانب واحد واخرى متبادلة (فرمي مشط يظهر دائما في سياق الهروب . ولكن العكس ليس صحيحا) . وهكذا «يبدو انه توجد عناصر قادرة على تعويض احادي وثنائي» .

لقد درس بروب في فصل متقدم الارتباطات المسموح بها بين الاشكال او الصيغ المختلفة «لاختبار» المحسن للبطل واشكال «تحويل الاداة السحرية» للبطل . واستنتج وجود نوعين اثنين من الارتباطات اعتمادا على ما اذا كانت المساومة تميز أو لا تميز التحويل . وباستعمال هذه القوانين واخرى مثلها تنبأ بروب بإمكانية إثبات افتراضاته بطريقة تجريبية . وسيكون تطبيق

نظام أو نسق الوظائف المنسجمة والمتنافرة ، والتضمينات والارتباطات (كلية أو جزئية) كافيا لخلق الحكايات المركبة .

ويضيف بروب إن ذلك سيكون ممكنا فقط وبكل تأكيد إذا وزعت الوظائف على الشخصيات (سواء كانت شخصيات مستلفة من التراث أو مخترعة) وإذا لم تحذف الدوافع والروابط «والعناصر المساعدة الأخرى» والتي يتم إبداعها بـ «حرية كاملة» . دعنا نكرر أن إبداعها لا يتم بحرية ، وشكوك بروب توضح أن محاولته بدت له أولا غير ناجحة .

تبدأ أساطير الأصل (origin myths) عند هنود البويبلو في غرب أمريكا بحكاية انبثاق أوائل البشر من أعماق الأرض حيث عاشوا أولاً . ولابد أن الإنسانية أصبحت مدركة لحالتها المزرية وتمنت أن تهرب منها أو أن الآلهة اكتشفت أنها وحيدة ودعت البشر إلى سطح الأرض لكي يصلوا لها ويعبدوها . ونتعرف هنا على حالة «الفقدان» عند بروب إما من وجهة نظر البشر أو الآلهة . ولكن تغيير الدافع هذا من رواية لأخرى بعيد جدا عن العشوائية لدرجة أنه يجلب في أثره تحويل سلسلة كاملة من الوظائف . وهو في التحليل النهائي ، مرتبط بعدة طرق لطرح مسألة العلاقة بين الصيد والزراعة (انظر ليفي استراوس ١٩٧٦ ، الفصل الثاني ، ١٩٥٢ - ١٩٥٣ ص ١٩ - ٢١ و ١٩٥٣ - ١٩٥٤ ص ٢٧ - ٢٩) . ولكن سيكون من المستحيل الوصول إلى هذا الاستنتاج إذا لم نستقطع أن ندرس طقوس الشعوب المعنية وتكنيكها ومعرفتها واعتقاداتها دراسة اجتماعية ومستقلة عن حدوثها في الأسطورة . ودون معلومات كهذه سنبقى في دائرة مغلقة .

وهكذا فإن خطأ الشكلية (أو الصورية) خطأ مضاعف .  
 فبحصر نفسها كلية في القوانين التي تحكم ترتيب العناصر فقدت  
 رؤية حقيقة أن ليس هناك لغة يمكن استنتاج مفرداتها من  
 تركيبها . إن دراسة أي نظام لغوي يتطلب تعاون النحوي  
 ودارس تاريخ اللغات . وبالنسبة للتراث الشفاهي فإن ذلك  
 يعني أن المورفولوجيا عقيمة مالم تخصب بملاحظة أنثوجرافية  
 مباشرة أو غير مباشرة . أما فكرة بروب بفصل المهمتين ، أي  
 إمكانية إجراء الدراسة النحوية أولا وتأجيل دراسة المفردات  
 لوقت آخر ، فستؤدي الى إنتاج نحو ميت ومعجم تحل فيه  
 النوادر محل التعاريف . وفي النهاية لن يؤدي أي منهما  
 غرضه .

إن خطأ الشكلية الأول يشرحه فشلها في فهم نظام الدال  
 (*signifier*) والمدلول (*signified*) الذي تعرف عليه الدارسون في  
 كل النظم اللغوية منذ عهد سوسير . ولكن الشكلية تضيف لهذا  
 الخطأ خطأ آخر . فهي تعامل التراث الشفاهي كتعبير لغوي  
 مشابه لكل التعابير الأخرى ، أي قابل للتحليل البنيوي بمقياس  
 مختلف ، حسب المستوى .

من المعتقد الآن أن اللغة بنيتها على المستوى الفونولوجي  
 (الصوتي) ولقد أصبحنا مقتنعين تدريجيا أنها مبنية أيضا على  
 مستوى النحو ، وأقل اقتناعا بشأن المفردات . وربما باستثناء  
 جوانب متميزة معينة ، فإننا لم نكتشف بعد الزاوية التي يمكن  
 منها إجراء التحليل البنيوي للمفردات .

ويشرح رأيي مشابه حول التراث الشفاهي تمييز بروب بين  
 مستوى مورفولوجي حقيقي مفرد - مستوى الوظائف -



ومستوى غير متبلور تتراكم فيه الشخصيات والصفات والدوافع والروابط وهذا المستوى منطقة مقصورة (كما هي الحال بالنسبة للمفردات) للبحث التاريخي والنقد الأدبي .

ويتجاهل هذا الرأي حقيقة أن الأساطير والحكايات (كل واحدة منهما لغة) ذات بنيوية مفرطة . ويشكلان لغة شارحة للغة (أو ميتا لغة *metalinguage*) تعمل فيها البنية على كل المستويات .. وبسبب هذه الخاصية فإنهما يعرفان كحكايات أو أساطير وليس كقصص تاريخي أو رومانسي . وهما ، ككل الأحاديث أو الخطابات (*discourses*) يوظفان بالطبع قوانين النحو والكلمات . ولكن هناك بُعد ثانٍ إضافة للبُعد العادي لأن القوانين والكلمات في الحكايات تنشيء أخيلة وأفعالا هي دالات (*signifiers*) «عادية» ، في صلتها بالمدلول في الحديث ، وعناصر معنى في صلتها بنظام معنى مكمل وموجود على مستوى آخر . لنعط مثالا واحداً : فـ (الملك) في الحكاية ليس فقط ملكاً و «الراعية» ليست فقط راعية . فهاتان الكلمتان ومعناهما تصوران وسيلة متعرف عليها لبناء نظام تشكله التقابلات ذكر/أنثى (بالنسبة للطبيعة) وعلال / اسفل (بالنسبة للثقافة) كما تشكله كل التغيرات الممكنة من بين الكلمات الست .

ويمكن أن يكون للغة واللغة الشارحة للغة ، اللتين يشكلان باتحادهما الحكايات والأساطير ، مستويات معينة مشتركة ، رغم أن هذه المستويات متحولة فيهما . وتعمل كلمات الأسطورة ، بينما هي باقية كعناصر للقصة ، كخزم لسمات مميزة . ولا ترجع الوحدات الصغيرة للأسطورة (*mythemes*) من ناحية التصنيف إلى مستوى المفردات ولكن إلى مستوى

الوحدات الصوتية (Phonemes) . الاختلاف بينهما أنها لا تعمل على نفس ما هو متصل (موارد التجربة الحسية في حالة والجهاز الصوتي في حالة أخرى) والتشابه بينهما أن ما هو متصل يمكن تحليله وتجميعه حسب القوانين الثنائية والثلاثية للتقابل والارتباط .

مشكلة المفردات ، إذن ، تختلف في حالة اللغة أو اللغة الشارحة للغة . ففي الحكايات والأساطير الأمريكية يمكن إسناد وظيفة المحتال أو المخادع (trickster) لدب صغير (قِيُوط coyote) أحيانا ، والمينك (mink) أحيانا أخرى والغراب في أحيان ثالثة . وتنشأ بسبب ذلك مشكلة أنثوجرافية تاريخية يمكن مقارنتها بالبحث في تاريخ شكل حديث للكلمة . ومع ذلك فهي قضية مختلفة كلية عن قضية اكتشاف سبب تسمية نوع معين من الحيوانات بـ (vison) في اللغة الفرنسية و (mink) في اللغة الإنجليزية . وفي الحالة الأخيرة يمكن أن نعزو النتيجة للمصادفة ويصبح من الضروري فقط إعادة بناء التطور الذي أدى إلى شكل شفهي محدد . وفي هذه الحالة فإن التقييد أكثر صرامة لأن العناصر المكونة قليلة وذات تشكيلات محددة . ولا بد أن يكون الاختيار من بين الإمكانيات الموجودة .

وإذا أنعمنا النظر نلاحظ ، على كل حال ، أن ما يبدو اختلافا كميًا ليس له صلة بعدد الوحدات المكونة (وليس لهذا العدد نفس ترتيب الحجم عند البحث في الوحدات الصوتية والوحدات الأسطورية methemes) ولكنه ذو صلة بطبيعة الوحدات المكونة ، المختلفة نوعيا في الحالتين .  
والوحدات الصوتية ، حسب التعريف الكلاسيكي ، عناصر ليس لها معنى ولكن وجودها أو غيابها يميز وحدات أخرى هي

الكلمات التي لها معان خاصة بها . وإذا كانت هذه الكلمات تبدو عشوائية في شكلها الصوتي فليس ذلك فقط بسبب نتائجها العشوائية (رغم أن ذلك ربما كان أقل مما هو معتقد) لتشكيلات الصوتية العديدة التي تسمح بها كل لغة . وتدين الصيغ الشفاهية . في كثير من الأحيان بخاصيتها العشوائية إلى حقيقة أن وحداتها المكونة (الوحدات الصوتية) نفسها غير معددة بالنسبة للمعنى . وليس هناك سبب أن تعطي بعض تشكيلات معينة للأصوات المعنى الذي تعطيه . وكما حاولت أن أوضح في مكان آخر (ليفى استراوس ١٩٦٧ ، الفصل الخامس) أن تنشئة أوتينية (Structuralization) المفردات تظهر في مرحلة أخرى لاحقة وليس متقدمة .

والأمر مختلف كلية بالنسبة لوحدات الأسطورة (methemes) لأنها ناتجة عن تلاعب التفاعلات الثلاثية أو الثلاثية (مما يجعلها ممكنة المقارنة مع الوحدات الصوتية) . ولكن العناصر نفسها لها معانيها على مستوى اللغة ، فهي «التمثيل المجرد» الذي يتحدث عنه بروب والذي يمكن التعبير عنه بالكلمات . ويمكننا أن نقول ، إذا استعرنا لفظاً جديداً من تكنيك البناء ، إن وحدات الأسطورة ، «خلاف الكلمات» ، «مقوية مسبقاً» . وهي لا تزال بالطبع كلمات ولكنها كلمات بمعنى مزدوج . هي كلمات الكلمات ، وتعمل في نفس الوقت على مستويين : مستوى اللغة ، حيث تحتفظ بمعناها ومستوى اللغة الشارحة للغة (metalinguage) حيث تسهم كعناصر لها معنى فوق معناها وهو ثمرة اتحادهما .

وإذا صحَّ ذلك ، نستنتج أن لاشيء في الحكايات الشعبية

والأساطير يمكنه أن يبقى معزل عن البنية أو لا يستسلم لها .  
وتنبثق حتى المفردات ، أي المحتوى ، وهي مجردة من صفة  
«تطبيع الطبيعة» (*naturing nature*) والتي يمكن للمرء أن  
يكتشف (ربما عن طريق الخطأ) الكينونات الطارئة أو لا يمكن  
التنبؤ بها . وتبدو المفردات في الحكايات والأساطير كـ «طبيعة  
مطبّعة» (*natured nature*) . فهي لها قوانينها التي تفرض نوعا  
من التعسف على الواقع والرؤية الأسطورية . ويبقى بالنسبة  
للاخيرة أن نكتشف الترتيب الممكن لقطع الموزايك والتي حدد  
عدها ومعناها وأشكالها مقدما .

لقد شجبنا خطأ الشكلية وهو الاعتقاد بدراسة النحو ، أولا  
ثم المفردات ، ثانيا . ولكن ما يصح قوله بالنسبة لبعض النظم  
اللغوية يصح بصورة أكبر بالنسبة للأساطير والحكايات لأن  
النحو والمفردات في هذه الحالة ليسا مرتبطين ارتباطا وثيقا ،  
حينما يعملان على مستويات مميزة ، ولكنهما غير منفصلين  
ويعطى كل واحد منهما الآخر كلية . إن اللغة الشارحة للغة  
(*metalanguae*) تتميز بالتضاد عن اللغة وقضية مفرداتها ،  
ذلك لأن ليس لها مستوى ذو عناصر ناتجة عن عمليات دقيقة  
منجزة حسب القوانين . وبهذا المعنى فإن كل شيء في اللغة  
الشارحة للغة عبارة عن تركيب ولكن بمعنى آخر . كل شيء فيها  
هو مفردات لأن العناصر المميزة هي الكلمات . ووحدات  
الأسطورة (*methemes*) هي أيضا كلمات . والوظائف (وحدات  
الأسطورة مرفوعة إلى أس «قوة» ثان) يشار إليها بالكلمات ،  
كما يعرف بروب جيدا . ومن المحتمل وجود لغات يمكن التعبير  
فيها عن الأسطورة بكلمة واحدة .

## المراجع

1. "Levi-Strauss. *Rapports de la mythologie et du rituel*" *Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes (Section Des Sciences religieuses)*, 1954-55, pp. 25-28.
2. ----- "Le dualisme dans l'organisation et les représentations religieuses". *Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes (Section des Sciences religieuses)*, 1959-60m pp. 39-42
3. ----- *Structural Anthropolgy*. Translated from the French by Claire Jacobsen and Brooke G. Schoepf. Garden City, New York: Achor Books, Double day, 1967 (First published by Basic Books, 1983).
4. ----- *Structural Anthropology. Volume 2*. Translated from the French by Monique Layton. New York: Basic Books. 1976.

# **الدراسة البنيوية والتاريخية للكفاية الشعبية**

**فلاديمير بروب**

نشر كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** باللغة الروسية في عام ١٩٢٨ ولقى نوعين من ردود الفعل . رحب به بعض الفولكلوريين والأنثوغرافيين وعلماء الأدب بينما اتهم آخرون مؤلفه بالشككية (Formalism) . وتكرر هذا الاتهام دائما إلى يومنا هذا . ولربما طوى النسيان الكتاب ككتب كثيرة أو ذكره المختصون من وقت لآخر لولا أنه ظهر مرة أخرى بعد الحرب العالمية بسنوات قليلة وجاء ذكره دائما في مؤتمرات وفي مقالات ثم ترجم إلى اللغة الإنجليزية . وينبغي أن نبحث عن سبب الرغبة المتجددة في الكتاب في الاكتشافات الثورية في العلوم الطبيعية من خلال مناهج البحث والرياضيات المتقدمة جدا والمعتمد عليها لحد كبير . وامتدت المحاولات لتطبيق مناهج شبيهة على العلوم الإنسانية كذلك . فنشأ علم اللغة البنيوي الرياضي وتبعته علوم أخرى منها علم اللغة الشعرية (Poetics) . ثم اتضح أن كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** تنبأ بمفهوم الفن كنظام رموز أو علامات وبطريقة التشكيل (formalization) والنمذجة وإمكانية استخدام الرياضيات رغم أن المفاهيم والمصطلحات المستعملة اليوم في علم اللغة الشعرية لم تكن مستعملة في زمن كتابته .

فلنا إن الكتاب قوّم بطريقتين مختلفتين . اعتبره البعض

مفيدا وضروريا للبحث عن مناهج جديدة بينما اعتبره آخرون شكليا وخاليا من أية قيمة معرفية .

ومن بين المعارضين للكتاب ليفي استراوس وهو بنيوي والبنويون أنفسهم متهمون بالشككية . ولقد استخدمه ليفي استراوس أساسا ككتاب في الشككية ليوضح الفرق بين البنيوية والشككية . وللقارىء أن يقرر ما إذا كان ليفي استراوس محقا أم لا . ولكن عندما يهاجم المرء فلا بد عليه أن يدافع عن نفسه ويستطيع ، إذا كانت حجج المهاجم خاطئة ، أن يقدم حججا مضادة . وجدل كهذا قد يبدو ذا أهمية عامة . ولهذا فاني سعيد بقبول دعوة ناشر الطبعة الإيطالية للكتاب وكتابة رد على ليفي استراوس . لقد رمى ليفي استراوس القفاز وأنا مستعد لالتقاطه . وهكذا سيشاهد قراء كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** مبارزتنا ويستطيعون أن يحددوا الفائز ، إن كان هناك فائز أصلا .

يمتاز عني ليفي استراوس بصفة كبرى فهو فيلسوف بينما أنا تجريبي وفي الحقيقة تجريبي لا يحرف الأمور وإنما يدقق في الحقائق ويدرسها بعناية ويختبر مقدماته ويراجع كل خطوة في تعليقه .

والعلوم التجريبية كلها ، على أية حال ، مختلفة . فالتجريبي في بعض الحالات يستطيع أن يحصر نفسه في الوصف المجرد بل ينبغي عليه أن يفعل ذلك ، خاصة إذا كان موضوع الدراسة حقيقة معزولة . وأوصاف كهذه ، إذا كانت صحيحة ، ليست عديمة القيمة . ولكن إذا كنا نصف سلسلة



من الحقائق وعلاقاتها فإن وصفنا سيظهر ما هو مهم في الظاهرة وهو أمر يهم المختص كما يدعو لتأملات فلسفية . ومثل هذه التأملات موجودة في كتابي ولكنها متخفية في العبارات التي صدرت بها بعض الفصول . لقد عرف ليفي استراوس عملي في ترجمته الإنجليزية فقط وقد أخذ المترجم حرية لا تفتقر وفات عليه ما كنت أرمي إليه ولم يفهم وظيفة تلك العبارات . فهي من الوهلة الأولى تبدو وكأنها لا تنتمي إلى النص ولذلك قرر المترجم أنها زوائد عديمة الفائدة وحذفها . لقد اقتبست تلك العبارات من أعمال جوته المجموعة تحت عنوان **مورفولوجيا** ومن مذكراته وكان الهدف منها التعبير عن أشياء معينة غير مذكورة في الكتاب .

إن اسمي هدف لأي علم هو أن يكتشف القوانين وحيثما يرى العالم التجريبي الساذج حقائق منفصلة يتعرف العالم الفيلسوف على قانون لها . ولقد لاحظت قانونا في جانب صغير ومحدود : في نوع واحد من الحكاية الشعبية . ولكن خطرت لي حتى في ذلك الوقت أن اكتشاف هذا القانون يمكن أن يكون ذا أهمية عامة . ولم استعركلمة **مورفولوجيا** من كتب علم النبات التي تهدف أساسا إلى التصنيف ، أو من كتب النحو وإنما من أعمال جوته الذي استخدم هذه الكلمة الموحدة في عنوان لأعماله حول علم النبات وعلم العظام . ويسعدني هنا أن أوصي البنيويين بقراءة تلك الأعمال . وإذا كان جوته الشاب ، وهو جالس مثل بطله فاوست في معمل مغبر وسط الهياكل والعظام والأعشاب الطبية ، لم يرفيها غير التراب الفاني ، فإن

جوته العجوز المعلم في إجراء المقارنات الدقيقة في العلوم الطبيعية رأى في تلك الظواهر الفردية مبدأ عاما يتخلل كل الطبيعة . ولكن جوته الشاعر وجوته العالم غير موجودين . وجوته مؤلف *فاوست* الذي اشتاق للمعرفة وجوته عالم الطبيعة الذي تحصل عليها هما ذات الشخص . لقد أردت أن أعبر عن تقديرى له حين صدرت بعض الفصول بعبارات من أعماله وهى عبارات تؤكد أيضاً أن عالم الطبيعة وعالم الإبداع الإنساني غير منفصلين وأن هناك شيئاً يوحدهما . ويمكن أن تدرس القوانين المشتركة بينهما بمناهج متصلة ببعضها البعض . هذه الفكرة المبهمة آنذاك هى أساس البحث عن مناهج دقيقة في العلوم الإنسانية . وهذا واحد من الأسباب التى جعلت البنويين يؤيدوننى . ومن جانب آخر ، فإن بعضهم فشل في أن يفهم أن هدفي لم يكن الوصول إلى عموميات رئيسية تلمح لها العبارات التى صدرت بها بعض الفصول ، ولكن هدفي كان بحث جانب خاص في الفولكلور . ولقد سأل ليفي استراوس نفسه متحيراً مرتين عما جعلنى أطبق منهجى على الحكاية الخرافية وذكر هو نفسه أن هناك أسباباً عديدة وأكد أننى لست أنثولوجياً ولهذا لم أستفد من مادة الأساطير وأن ليس لدى فكرة عن العلاقات بين الحكاية الخرافية والأسطورة وأنصح له أننى درست الحكاية الخرافية بسبب قصورى العلمى وإلا لربما جربت منهجى على الأساطير وليس على الحكاية الخرافية .

لن أركز على منطق هذه الحجج (مثل «المؤلف يدرس الحكاية الخرافية لأنه لايعرف الأساطير») فهذا منطق ضعيف

في نظري . وفي اعتقادي انه لايمكن أن تحرم أي عالم من فعل شيء وتحثه على فعل شيء آخر . يري ليفي استراوس أن العالم يجد أولا المنهج ثم يبدأ في التفكير بعد ذلك عن مكان لتطبيقه . وفي حالتي فإن المنهج قد طبق للأسف على الحكاية الخرافية التي لاتهم الفيلسوف كثيرا . ولكن الأشياء لا تحدث هكذا أبدا في العلوم ولم تحدث هكذا في حالتي . لقد كانت الجامعات الروسية قبل الثورة لاتهتم كثيرا بالتدريب الأدبي لدارسي علم اللغة التاريخي المقارن وأهملت الشعر الشعبي على الأخص إهمالا تاما . ولأملا هذه الفجوة عكفت ، بعد التخرج ، على دراسة مجموعة افناسيف المشهورة . وفي سلسلة من الحكايات الخرافية حول اضطهاد ابنة الزوج من زوج أخرى لاحظت حقيقة شائقة . ففي حكاية موروزكو (الجليد) (الحكاية رقم ٩٥ في الطبقات السوفيتية) ترسل زوج الأب ابنة زوجها إلى موروزكو في الغابة . ويحاول موروزكو أن يجمدها حتى الموت ولكنها تتحدث إليه بلطف وتواضع كبيرين لدرجة أنه يصفح عنها ويعطيها جائزة ويدعها تذهب . وترسل الزوج ابنتها إلى موروزكو فتفشل الابنة ، على كل حال ، فيما يختبره فيها موروزكو وتموت . وفي حكاية أخرى لاتقابل ابنة الزوج من امرأة أخرى موروزكو ولكنها تقابل عفريتا خشبيا ، وفي حكاية ثالثة دبا . ولكن كل هذه الحكايات بكل تأكيد هي نفس الحكاية . يختبر موروزكو والعفريت الخشبي والدب ابنة الزوج ويكافؤنها كل بطريقته ، ولكن حبكة الحكاية لاتتغير . فهل من الممكن أن أحدا لم يلاحظ أبدا هذه الظاهرة من قبل ؟ لماذا

اعتقد افنايسيف وغيره أنهم كانوا يتعاملون مع حكايات مختلفة ؟ من الواضح أن موروزكو والعفريت الخشبي والذب ادوا نفس الفعل . ولكن هذه الحكايات بالنسبة لافنايسيف حكايات مختلفة لأن الشخصوص فيها مختلفة . وبالنسبة لي كانت واحدة لأن أفعال الشخصوص واحدة . وبدأت هذه الفكرة شائقة وبدأت في فحص حكايات خرافية أخرى من وجهة نظر الأعمال التي تؤديها الشخصوص . وكننتيجة لدراسة المادة ( وليس نتيجة لتعليل تجريدي ) صممت منهجاً مبسطاً لتحليل الحكايات الخرافية حسب أفعال الشخصوص وبغض النظر عن أشكالها المعنية . واستخدمت كلمة «وظائف» لأشير إلى هذه الأفعال . وقد مكنتني ملاحظاتي حول حكاية ابنة الزوج المضطهدة من امساك طرف الخيط وحل خيوط البكرة بكاملها . واتضح في النهاية أن حبيكات أو عقد الحكايات الخرافية مؤسسة على تكرار الوظائف وأنها كلها تتكون من وظائف واحدة . وأنها ذات بنية واحدة .

وإذا كان المترجم لم يؤد معروفًا للقارئ بحذفه العبارات المأخوذة من جوته فإن الناشر الروسي الأول للكتاب قد خالف رغبتني بتغيير عنوان الكتاب . كنت أسمعيت الكتاب **مورفولوجيا الحكاية الخرافية** ولكن المحرروضع «الحكاية الشعبية» بدلاً من «الحكاية الخرافية» ليجعل الكتاب أكثر جاذبية . وهذا جعل كل الناس (بما فيهم ليفي استراوس) يعتقدون أن الكتاب يهتم بالقوانين العامة للحكاية الشعبية . وعمل بعنوان كهذا يمكن أن يضم في سلسلة من الدراسات مثل

**مورفولوجيا السحر ومورفولوجيا القابولا ومورفولوجيا الكوميديا .. الخ** ولكن لم يكن في نيتي أن أدرس كل الأنواع المعقدة المختلفة للحكايات الشعبية . لقد فحصت نوعا واحدا متميزا بدرجة كبيرة وهو الحكاية الخرافية . فالكتاب إذن مخصص لجانب خاص من الفولكلور . ومن المحتمل تطبيق هذا التحليل للقصص كجنس فولكلوري ، حسب وظائف الشخصوس ، على حكايات أخرى وحتى على أية قصة . وإذا كان الأمر كذلك ، فإن النتائج ستكون مختلفة في كل حالة . فمثلا ، الحكايات التصاعدية (أو المتراكمة) (accumulative) والحكايات الخرافية تقوم على مبادئ مختلفة كلية . والفولكلوريون الانجليز يطلقون على الحكايات التصاعدية (أو المتراكمة) حكايات الصيغ (formulea tales) ويعزلون أنواع الصيغ ويعرفونها . ولكن مخططات الحكاية التصاعدية والحكاية الخرافية لن تتطابق . وهكذا يمكن تحليل الحكايات رغم أنواعها المتعددة بنفس المناهج . لقد استشهد ليفي استراوس بكلماتي التي اعترف فيها أن نتائجي لا يمكن تطبيقها على حكايات نوفاليس (Novalis) وجوته (Goethe) والحكايات الكُتبية (Kunstmercher) عموما واتخذ ذلك حجة ضدي . وزعم أنه إذا كانت تعابيري صحيحة فإن نتائجي خاطئة . ولكن نتائجي ليست خاطئة بل هي تفتقر إلى الصفة العالمية التي تمنى ليفي استراوس أن يلصقها بها . منهجي منهج عريض واسع لكن النتائج صحيحة بالنسبة لنوع القصة التي أنتجت في المكان الأول .

لن أرد على كل اتهامات ليفي استراوس وسأركز على أكثرها

أهمية وإذا برهنت على أن هذه ليس لها أساس من الصحة فإن الأخرى الأقل أهمية والمستعمدة منها ستتداعى تلقائياً .

التهمة الرئيسية أن عملى ذو طابع شكلى (Formalistic) وهذا السبب وحده ليس له أية قيمة معرفية . لم يقدم ليفي استراوس تعريفاً محدداً لما يعنيه بالشكلية ولكنه حصر نفسه في بعض الملامح التى أشار إليها في مسار مقاله . من هذه الملامح أن الشكلية تدرس المادة دون رجوع للتاريخ . ونسب ليفي استراوس مثل هذه الشكلية اللا تاريخية لى أيضاً . ثم وفي محاولة للتخفيف بطريقة ما من حكمه القاسي أفاذ القراء بأنى شجبت الشكلية والتحليل المورفولوجي بعد كتابتي للكتاب وعكفت على الدراسة التاريخية المقارنة للعلاقات بين الأدب الشفهى (وهو يعادل لفظة «فولكلور» عند ليفي استراوس) والأساطير ، والطقوس والمؤسسات . ولم يوضح . على كل حال . أية دراسة يعنى . لقد استخدمت في كتابي **الاحتفالات الزراعية الروسية** نفس الطريقة التى استخدمتها في **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** واكتشفت أن كل الاحتفالات الزراعية الرئيسية تتكون من عناصر منظمّة بطريقة مختلفة . وهذا العمل لم يكن معروفاً لليفي استراوس في ذلك الوقت وبالتالي فإنه دون شك يعنى كتابي **الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية** الذي ظهر في عام ١٩٤٦ ، ولو ألقى ليفي استراوس نظرة على هذا المجلد لتيقن أن الكتاب يبدأ بعرض الأطروحات التى طورتها في كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** . فالحكاية الخرافية في ذلك العمل معرفة من خلال

العقدة (أو الحبكة) وليس الإنشاء (Composition) وفي الحقيقة بمجرد أن أسست وحدة إنشاء الحكاية الخرافية كان لابد لي أن أسأل نفسي عن سبب هذه الوحدة . وكان واضحاً لي منذ البداية أن سببها غير موجود في القوانين الكامنة في الشكل ولكن في التاريخ القديم أو ما قبل التاريخ أي في مرحلة المجتمع الإنساني الذي تدرسه الأثنولوجيا والأثنوجرافيا . ولقد كان لي في استراوس محققاً عندما قال إن المورفولوجيا عقيمة إن لم ترتبط بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بمادة أثولوجية . ولهذا السبب نفسه لم أهرج التحليل المورفولوجي وإنما بدأت البحث عن الأساسات التاريخية للنظام الذي كشفت عنه الدراسة المقارنة لعقد أو حركات الحكاية الخرافية . ويمثل كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** وكتاب **الجذور التاريخية للحكاية الخرافية** جزأين أو مجلدين لعمل واحد . يبدأ الثاني مباشرة بعد الأول . الأول ، بعبارة أخرى ، مقدمة للثاني . لقد استشهد لي في استراوس بقولي إن البحث المورفولوجي يجب أن يرتبط بالبحث التاريخي ومرة أخرى اتخذ من كلماتي حجة ضدي وهو محق بقدر ما كان البحث ليس موجوداً في كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** ولكنه استخف حقيقة أن هذه الكلمات تعبير عن مبدأ خاص وأنها ، إضافة لذلك ، وعد بإجراء البحث التاريخي في المستقبل وهو وعد أوفيته بأمانة ولو بعد ذلك بسنين عديدة . ولهذا فهو مخطيء عندما يقول إنني ممزق بين «الرؤيا الشكلية» و«هاجس الشروحات التاريخية» . فباستعمال أكثر الوسائل الممكنة انسجاماً وصرامة ، وصفت الظواهر والحقائق وصفاً علمياً ثم شرحت جذورها التاريخية .

ولا يعرف ليفي استراوس شيئا عن كل ذلك ومع هذا يدّعي أنه اكتشف عندي نوعا من التوبة ربما جعلتني أهجر تخيلاتني الشكلية من أجل بحوثي التاريخية . ولكنني لا أشعربأي أسف ولا وخز ضمير . ويؤكد ليفي استراوس أن الشرح التاريخي للحكاية الخرافية مستحيل «لأننا نعرف القليل جدا عن حضارات ما قبل التاريخ التي نشأت فيها الحكايات» وبأسف للافتقار لنصوص للمقارنة . ولكن المشكلة ليست محصورة في النصوص (وهي بالمناسبة موجودة بكمية كافية) . ما يهم حقا أن حياة الشعوب وأشكال الفكر في مراحل متأخرة من التطور الاجتماعي أنشأت عقد الحكايات وأن هذه العقدة محددة تاريخيا . صحيح أن معرفتنا الاثنولوجية قليلة ولكن العلماء قاموا بجمع مادة تجعل مثل هذا البحث موثوقا به .

من الواضح أن قضايا المبدأ أكثر أهمية من الطرق التي فهم بها كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** . وليس من المسموح به أن نفصل قضية الشكل من المنهج التاريخي ونضعهما جنبا إلى جنب للمقارنة . على العكس ، فالتحليل الشكلي ، أي الوصف المنظم المتأني للمادة ، هو الشرط الأول والمسبق والخطوة الأولى للبحث التاريخي . لقد درست أعمال المدرسة الفنلندية الحركات الفردية بالتفصيل ولكن مؤلفي هذه الأعمال لم يروا أية رابطة بين الحركات بل إنهم لم يشكوا حتى في وجود أو إمكانية وجود رابطة . وهذه هي خاصية توجه يعنى بها الشكليون . فالكل بالنسبة لهم مجموع ميكانيكي لا أجزاء منفصلة عن بعضها البعض . وبالتالي فالحكاية ممثلة عندهم



بحيكات فردية كثيرة جدا . والبنوي . من جانب آخر ، يكتشف نظاماً حيث يفشل الشكلي بالضرورة أن يرى مثل هذا النظام . والمنهج الموسع في كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** يتيح الارتفاع فوق مستوى الحكبات . ودراسة أصل الحكاية الخرافية ككل بدلا من الانتقال من حبكة لحبكة كما تفعل المدرسة الفنلندية التي اتهمت صوابا بالشكلية دون أن تشفع لها كل محاسنها . إن الدراسة المقارنة للحكبات تفتح أفقا تاريخية واسعة . والحكبات الفردية لاحتياج للشرح التاريخي وإنما الذي يحتاج لذلك هو نظام الإنشاء الذي تنتمي إليه الحكبات . وسيكشف هذا المنهج الروابط التاريخية بينهما ويمهد السبيل لدراسة الحكبات الفردية .

تغطي العلاقة بين التحليل الشكلي والتاريخي جانبا واحدا فقط من السؤال . والجانب الآخر هو العلاقة بين المحتوى والشكل ، وطرق دراستهما . فالمصطلح «شكلي» يعنى ضمنا في العادة دراسة الشكل بانعزال عن المحتوى . وحتى ليفي استراوس يتحدث عن الاثنين كشيتين موضوعين جنبا بجنب ، ولكن نتائجهم تختلف عن نتائج علماء الأدب السوفييت المحدثين . فمثلا يرى لوتمان . وهو من أكثر البنيويين الأدباء نشاطا ، أن الضعف الرئيسي في منهج المدرسة الشكلية المزعوم هو الراي بأن الأدب مجموع كل أدوات تتضافر لتحقيق غرض معين أي مجموعة ميكانيكية . ويرى الشكليون أيضا أن الشكل محكوم بقوانينه الذاتية المستقلة ، وأن تطوره مستقل عن ضغوط التاريخ الاجتماعي ، وأن التطور الأدبي عملية جوهرية تخضع لقوانين الشكل .

إذا كان هذا هو معنى «الشكلية» فإن كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** قد لا يمكن تعريفه كعمل شكلي ، رغم أن ليفي استراوس ليس الوحيد الذي قال بذلك . فليس كل دراسة عن الشكل شكلية وليس كل عالم يدرس الشكل في الفن الشفهي والمرئي شكلياً .

لقد ذكرت من قبل ما قاله ليفي استراوس من أن ملاحظاتي حول بنية الحكاية الخرافية وهمية . ورايه هذا ليس رأياً عرضياً ، فليفى استراوس مقتنع اقتناعاً كاملاً أنني ضحية الأوهام ، وأننى استخلصت من عدة حكايات بناء حكاية واحدة أساسية ليس لها وجود البتة ، وهى - أي الحكاية - «تجريد مبهم وعام لدرجة أنها لا تخبرنا شيئاً عن أسباب وجود حكايات كثيرة جداً» . صحيح أن مخطئى ، أو تجريدي كما يسميه ليفي استراوس ، لا يكشف أسباب التنوع . فهذه لا يكشفها غير البحث التاريخي . ولكن غير صحيح أن مخطئى مبهم ولا يمثل إلا وهماً محضاً . وكلمات ليفي استراوس توحى بأنه قد فشل في فهم بحثي التجريبي المحدد المفصل . فكيف حدث هذا ؟ لقد اشتكى ليفي استراوس من أن عملي يصعب فهمه عموماً . ولكن يحدث دائماً أن من لديهم أفكارهم الكثيرة يجدون صعوبة في متابعة أفكار الآخرين ، ولا يرون ما يكون واضحاً لأى شخص غير متحيز . فمناهجي يختلف عن منهج ليفي استراوس وهذا واحد من أسباب سوء الفهم . وهناك سبب آخر متعلق بي . لقد كتبت الكتاب وأنا شاب وكنت اعتقد أنه يكفي أن أقدم ملاحظة أو فكرة لأى شخص ليدركها ويشاركك فيها في الحال . كان

أسلوبي موجزا وعبرت عن نفسي في شكل نظري ولم أهتم بتفصيل البراهين لأنني كنت اظن أنها حتى بذلك الشكل واضحة من النظرة الأولى . ولكنني كنت مخطئا .

دعنا نبدأ بالمصطلحات . يجب أن أعترف أن مصطلح **مورفولوجيا** الذي أخذته عن جوته ، والذي كان آنذاك مصطلحا عزيزا لديّ وأعطيته معنى ليس علميا فحسب ولكن فلسفيا بعض الشيء وقد يصح القول إنه شعري كذلك ، لم يكن اختيارا موقفا بالكلية . وكان من المفروض ألا أتحدث عن المورفولوجيا ولكن عن مفهوم ضيق وصحيح أي عن البنية أو الإنشاء (compostion) وكان من المفروض أن أسمى الكتاب **بنية الحكاية الخرافية الشعبية** . ولكن حتى كلمة «بنية» يجب أن تُعرّف لأنها يمكن أن تعني معان كثيرة . فماذا أعني ؟ أوضحت من قبل أن تحليلي نشأ من ملاحظة أن شخصيات مختلفة في الحكايات الخرافية تؤدي نفس الأعمال ، أو بمعنى آخر ، إن نفس الأفعال يمكن أن تؤدي بطرق مختلفة جدا . وأعطيت كمثال لذلك حكايات بنت الزوج المضطهدة . ولكن هذه الملاحظة تصدق ليس على تنوعات هذه الحبكة فحسب ولكن على عقدة كل حكاية خرافية . وهكذا ، إذا غادر البطل ، مثلا ، وطنه للبحث عن شيء وكان هذا الشيء بعيدا جدا فإنه يستطيع أن يصله عن طريق حصان سحري أو صقر سحري أو سجادة طائرة سحرية أو سفينة طائرة سحرية أو بالركوب على شيطان .. إلخ . لن أعدد كل الاحتمالات وسيكون من السهل أن نرى أننا في كل حالة نعالج انتقال البطل إلى المكان الذي يضم الشيء الذي يرغب فيه . ولكن الأشكال التي يتحقق بها الانتقال

مختلفة . فلدينا هنا ثوابت ومتغيرات . دعنا نأخذ مثالا آخر :  
لا ترغب الأميرة أن تتزوج ، أو يرفض أبوها أن يزوجه  
لمتقدم يكرهه هو أو الأميرة . ويطلب من المتقدم أن يؤدي مهمات  
مستحيلة كان يقفز إلى شباكها على ظهر حصان ، ويستحم في  
مرجل به ماء يغلي ، أو يحل لغز الأميرة أو يحصل على شعر ذهبي  
من ملك البحر .. إلخ . وتبدو كل هذه التنوعات للمستمع غير  
المتمرس مختلفة كلية وهو محق في ذلك لحد ما . ولكنها بالنسبة  
للعالم ، تحجب وحدة محددة من ناحية منطقية . فنحن في  
سلسلة الأمثلة الأولى نعالج الانتقال إلى مكان البحث بينما في  
الثانية لدينا موتيف المهمات الصعبة . محتوي المهمات يختلف  
لكن وجود المهمة شيء ثابت . وقد أسميت هذه العناصر الثابتة  
وظائف الشخصيات وكان هدف بحثي أن يؤسس الوظائف  
التي تظهر في الحكاية الخرافية ويقرر ما إذا كان عددها محدودا  
وفي أي ترتيب تتبع بعضها البعض . وناقشت نتائج هذا  
التحليل في كتابي . واتضح أن عدد الوظائف قليل وأشكالها  
كثيرة وأن الترتيب دائما واحد . وهكذا تم الحصول على صورة  
ذات أن نظام مدهش .

وبدا لي أن هذا كله بسيط بدرجة كافية وسهل الفهم . ولا  
أزال أعتقد ذلك . ولكنني على أية حال لم أخذ في الاعتبار أن كلمة  
موظيفة لها معان مختلفة في لغات العالم . وهي مستعملة في  
الرياضيات والميكانيكا والطب والفلسفة . والذين لا يعرفون كل  
هذه المعاني يفهمونني بسهولة . فالوظيفة حسب تعريفي (وكما  
هي مستعملة في كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية ) تعني

عمل الشخصية من وجهة نظر أهميتها في تقدم القصة . فإذا قفز البطل إلى شباك الأميرة على ظهر حصان ، لا يكون عندنا وظيفة القفز على حصان (فتعريف كهذا يكون صحيحا فقط إذا اهتمنا تقدم القصة ككل) ولكن وظيفة أداء مهمة صعبة كجزء من التوود (او المغازلة) . وبالمثل إذا أخذ صقر الأمير إلى بلاد الأمير لا يكون لدينا وظيفة الطيران على طائر ولكن وظيفة الانتقال إلى المكان الذي فيه الشيء المبحوث عنه . فالوظيفة مصطلح مألوف كان يجب أن يفهم في هذا المعنى وليس في أي معنى آخر .

لقد استنتجت الوظائف من تحاليل مقارنة مفصلة . وبالتالي فإنني لا أستطيع أن أوافق ليفي استراوس عندما يقول إنني أسست الوظائف بطريقة عشوائية وشخصية كلية . فالوظائف أسست من خلال المقارنة والتعرف على مئات بل آلاف الحالات . ولكن ليفي استراوس يعطي كلمة «وظيفة» معنى يخالف معناها كلية في كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** . وليوضح أن الوظيفة عشوائية يعطي مثال الأشخاص المختلفين الذين يحرسون شجرة فاكهة : يعتبر واحد منهم أن خصوبة الشجرة هي الأكثر أهمية ، ويرى آخر جذورها الضاربة في العمق بينما ينسب لها الشخص البدائي وظيفة وصل السماء بالأرض (فالشجرة تستطيع أن تصل السماء) . والخصوبة من ناحية منطقية يمكن تعريفها كواحدة من وظائف شجرة الفاكهة ولكنها ليست فعلا . هي «درجة أقل من ذلك بكثير ، ليست فعلا لشخصية في قصة . لقد عكفت فقط على القصص وقوانينها

الخاصة ولكن ليفي استراوس يعطي مصطلحاتي معنى عاما مجردا من عنده ثم يرفضه .

نأتي الآن لمصطلح «الإنشاء» . هذا المصطلح يعنى عندي تتابع الوظائف كما هي في الحكاية نفسها . والمخطط الذي نتج عن التحليل ليس طرازاً قديماً أو إعادة بناء لحكاية خيالية مفردة (كما يعتقد ناقدتي) ولكنه شيء مختلف كلياً . ليفي استراوس محق في شيء واحد : فليس لمخطط الإنشاء هذا وجود في الحقيقة ، وهو ، على أية حال ، متحقق في القصة في أشكال مختلفة كثيرة . هو اساس الحكاية أو بالأحرى هيكلها . ولأجل فكرتي هذه أكثر وضوحاً وتجنب سوء فهم الآخرين لي مستقبلاً ، سأعطي مثالا واحداً لما أعني بـ «الحكمة» و «الإنشاء» . دعنا نتخيل أن ثنيناً يخطف ابنة ملك ويهرب بها ، ويطلب الملك النجدة . ويقرر ابن فلاح البحث عن الأميرة فيغار بلده . وفي الطريق يقابل امرأة عجوزاً تطلب منه أن يرعى قطيعاً لها من الأحصنة المتوحشة . فيفعل ذلك وتعطيه واحداً منها يحمله إلى الجزيرة التي يحرس فيها الثنين الأميرة . فيقتل البطل الثنين ويعود ويكافؤه الملك بأن يزوجه الأميرة . هذه هي حبكة الحكاية بينما يمكن أن نعطي الخطوط العريضة للإنشاء كما يلي : يقع سوء طالع ويطلب من البطل المساعدة فيغار البطل وفي الطريق يقابل شخصاً يختبره ويكافؤه بأداة سحرية يجد بمساعدتها المبحوث عنه ويرجع ويكافأ . ونفس الإنشاء يمكن أن يكون أساساً لعقد كثيرة وبالعكس ، تقوم عقد كثيرة على أساس نفس الإنشاء . فالإنشاء عنصر ثابت والعقدة

متغيرة . وكان في استطاعتي أن اطلق على العقدة والإنشاء معاً بنية الحكاية الخرافية واقع في خطر سوء فهم المصطلحات مستقبلاً . فليس للإنشاء وجود حقيقي ، تماماً كما ليس لجميع المفاهيم العامة وجود في عالم الأشياء . المفاهيم موجودة في عقل الإنسان فقط ولكن باستعمالها نكتشف العالم وقوانينه ونتعلم السيطرة عليه .

وبدراسة الحكاية الخرافية نلاحظ أن بعض الوظائف (أعمال الشخصيات) ثنائية (binary) . فمثلاً المهمة الصعبة تتضمن الحل ، والمطاردة تنتهي بالإنقاذ ، والمعركة تؤدي إلى النصر ، ويقضى على سوء الطالع الأولي أو الخراب في النهاية .. إلخ . والوظائف الثنائية ، حسب رأي ليفي استراوس ، مكملة لبعضها البعض ويجب أن تخفّض إلى وظيفة واحدة . ربما كان ذلك صحيحاً من ناحية منطقية فالمعركة والنصر يشكلان كلا واحداً لحد ما . لكن هذه الارتباطات الميكانيكية غير مناسبة ومضللة في دراسة الإنشاء . والوظائف الثنائية تؤديها شخصيات مختلفة . فالمهمة الصعبة تفرضها شخصية وتحلها شخصية أخرى . والنصف الآخر للوظيفة الثنائية قد يكون إيجابياً أو سلبياً . فنحن نجد في الحكاية البطل الحقيقي والبطل المزيف . ينجز الأول المهمة ويكافأ ويفشل الثاني ويعاقب . وعلى صعيد آخر ، فإن وظائف متوسطة تفصل ما بين الوظائف الثنائية . فمثلاً ، نجد اختطاف الأميرة (سوء الطالع الأولي) في بداية الحكاية بينما رجوعها يكون في نهاية الحكاية فقط . وهكذا فإن تقليص العناصر الثنائية إلى عنصر واحد في دراسة الإنشاء لن يكشف القوانين التي تحكم تطور العقدة . فترتيب الوظائف

المنطقي حاسم لبحثنا .

ولنفس السبب لا أستطيع أن أقبل توصية أخرى . لقد حاولت جاهدا أن أكتشف الترتيب الذي يرتب به القاصون الوظائف في الحكايات واتضح لي أن الترتيب واحد دائما . وهذا اكتشاف جد مهم للفولكلوري . فالفعل القصصي متطور بمرور الوقت وبالتالي فإن الوظائف ترتب بالقتابع . وليفي استراوس لايجز طريقة تحليل وترتيب الوظائف هذه ، ويستعمل الحروف الابدجية ABCD للإشارة للقتابع ويقترح نظاما أو نسقا منطقيًا بدلا عن ترتيب طبيعي . فهو يرغب في ترتيب الوظائف راسيا وافقيا . وهذا الضرب من الترتيب واحد من متطلبات تكنيك البنيويين وهو موجود في كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية ولكن بشكل آخر . ومن المحتمل أن ليفي استراوس لم يُعزِ نهاية الكتاب انتباها كافيا حيث الملحق المعنون «مواد لجدولة الحكاية» . فالحروف الخاصة تمثل الترتيب الأفقي والجدول مخطط إنشائي مفصل لما أشير إليه في نص الكتاب بالحروف . وتحت هذه الحروف الخاصة يستطيع المرء أن يضع مادة الحكاية الفعلية وهذا سيشكل الترتيب الراسي . ولا حاجة بنا لإبدال هذا المخطط المحور كلية والمستمد من مقارنة النصوص بأخر ناتج عن تجريد محض . والفرق بين طريقة تعليلي وطريقة ليفي استراوس أنني أستنتج تجريدي من المادة بينما يستنتج هو تجريده من تجريدي . ويؤكد ليفي استراوس أنه لا يمكن الرجوع من مخططاتي المجردة إلى المادة مرة ثانية . ولكنه إذا أخذ أية مجموعة حكايات خرافية وقارنها بمخططي سيجد أن



مخططي يوازي المادة بالناكيد ، وإن بنية الحكاية الخرافية حقيقة . إضافة لذلك فإن المرء يستطيع بالمخطط كنقطة انطلاق ، أن يؤلف عدداً غير متناه من الحكايات ، كلها مبنية حسب نفس القانون كما الحكايات الشعبية . وإذا تركنا جانباً تنوعات معينة غير متناغمة يمكننا أن نحسب عدد التشكيلات الممكنة . إذا رغب المرء أن يطلق على مخططي ، أنموذجاء فإن هذا الأنموذج يعيد بناء كل العناصر البنائية ( الثوابت ) للحكاية الخرافية وينتقل إلى العناصر غير البنائية ( المتغيرة ) . أنموذجي يوازي ما هو مصوغ وقائم على أساس دراسة المادة . بينما الأنموذج الذي يقترحه ليفي استراوس لا يوازي الواقع ومؤسس على عمليات منطقية لاتفرضها المادة . والتجريد المستمد من المادة يشرحها أما التجريد المستمد من التجاريد فهو نهاية في نفسه . وهو منعزل عن المادة وقد تجده متناقضاً مع حقائق العالم الحقيقي وبالتالي عاجزاً عن تفسيرها . ليفي استراوس يجرى عملياته مع إهمال تام للمادة ( فهو ليس لديه أدنى رغبة في الحكاية الخرافية ولا يحاول أن يعلم أكثر عنها ) ويزيح الوظائف عن تتابعها الزمني . ولا يستطيع الفولكلوري أن يقر طريقة كهذه . لأن الوظيفة ( العمل ، السلوك ، الحدث ) ، كما عرّفها في كتابي ، تؤدي في زمن لا يمكن إزاحتها عنه . ومفهوم الزمان والمكان والرقم في الحكاية الخرافية يختلف اختلافاً تاماً عن المفاهيم التي تعودنا عليها والتي نميل لاعتبارها مطلقة . هذه قضية خاصة ولقد المحت إليها فقط لأن الإزاحة الجبرية للوظائف من التتابع الزمني تدمر البنية الفنية للقصة وهي مثل بيت عنكبوت جميل

يتداعى بأقل لمسة ، وهذا سبب آخر لوضع الوظائف في زمنها  
كما تتطلب القصة نفسها وليس في سلسلة غير زمنية كما يريد  
ليفى استراوس .

أن العالم المتخصص في الفولكلور والعالم المتخصص في  
الأدب مهتمان بصفة رئيسية بالحبكة . ومصطلح « الحبكة » في  
اللغة الروسية معنى مُعرّف تعريفًا جيدًا فهو يرجع لكل الأفعال  
والأحداث التي تتطور في مسيرة السرد .

ولقد ترجم المترجم الإنجليزي اللفظة الروسية ترجمة  
صحيحة بالكلمة (Plot) . وكما نعرف فإن المجلة الألمانية  
المكرسة لفن القصة اسمها *فابيلولا* . ولكن ليفى استراوس  
ليس مهتمًا بالحبكة وترجمها إلى الفرنسية بكلمة (theme) وقد  
فضّل دون شك هذه الكلمة لأن الحبكة فئة زمنية بينما كلمة  
(theme) ليست كذلك . ولن يقبل أي دارس للأدب هذا الإبدال  
أبداً . فكلمتا (plot) الإنجليزية و (theme) الفرنسية يمكن أن  
يفهما بطرق كثيرة جدا ولكن لا يمكن أبداً أن تحل واحدة مكان  
الأخرى . ويتضح فقدان الرغبة في العقدة والقصة في حالات  
كثيرة لترجمة غير دقيقة . فمثلا ، عندما يقابل البطل امرأة  
عجوزاً (أو شخصية أخرى) تختبره وتعطيه أداة أو وسيلة  
سحرية فإن هذه الشخصية حسب وظيفتها معرفة في كتابي بـ  
(المعطي) (giver) ويسمي الفولكلوريون الأدوات السحرية التي  
يتسلمها البطل «هدايا سحرية» . وهذه لفظة خاصة ولكن  
المترجم الإنجليزي ترجم كلمة (المعطي) بـ (المانح أو الواهب

(donor) وهي تناسب الحكاية الخرافية تماماً ولعلها أفضل من الكلمة الروسية لأن الهدية في الحكاية ليست دائماً إرادية . ولكن ليفي استراوس ترجمها في الفرنسية بـ «المحسن أو المتبرع بهبة» (bienfaiteur) مما أعطاه معنى عاماً ومجرداً لدرجة أنها أصبحت بلا معنى .

بعد كل هذه الاستطرادات الضرورية لفهم أفضل لما سيتبع نرجع لمسألة الشكل والمحتوى . لقد جرت العادة ، كما ذكرنا سابقاً ، أن نطلق صفة الشكلية على أية دراسة للشكل دون المحتوى . ولا بد أن اعترف أنني لا أستطيع أن أفهم ما يعنيه كل ذلك ولا أن أفهم التعبير ولا تطبيقه العملي . ولربما كنت أفهمه إذا عرفت أين يمكن البحث في عمل فني عن الشكل وعن المحتوى . ويمكننا أن ننغمس في مناقشات لاتنتهي حول الشكل والمحتوى كقسمين فلسفيين ، لكن الحجج ستكون عديمة الجدوى مادامت تهتم بالشكل والمحتوى عموداً دون الرجوع إلى المادة .

إن الحبكة هي الصانعة لمحتوى العمل في علم جماليات الفولكلور . فمحتوى حكاية «طائر النار Firebird» عند الشعب هو قصة عن كيف أن هذا الطائر طار في حديقة ملك وسرق التفاحة الذهبية وكيف أن الأمير مضى يبحث عنه ولم يعد بالطائر فقط وإنما بجصان وعروس جميلة . فما يحدث في الحكاية يشكل الاهتمام الكامل . دعنا نفترض للحظة وجهة نظر هذا الشعب (وهو بالمناسبة رأى حازق جداً) . إذا كانت الحبكة هي المحتوى فإن الإنشاء ليس كذلك . وهكذا نصل للنتيجة وهي أن

الإنشاء يرجع إلى الشكل . وإذا كان ذلك صحيحا فإن أنواعا مختلفة من المحتوى يمكن أن توضع في شكل مفرد . ولكني قلت من قبل أن الشكل والمحتوى لا ينفصلان فلا توجد عقدة دون إنشاء ولا إنشاء دون عقدة . وقد توصلنا من مادتنا إلى الحقيقة المعروفة أن الشكل والمحتوى لا يمكن فصلهما . ويقول ليفي استراوس نفسه «إن الشكل والمحتوى لهما نفس الطبيعة ويخضعان لنفس التحليل» . وهذا .. دون شك صحيح ، ولكن إذا كان الشكل والمحتوى لا يمكن فصلهما وأنهما متطابقان في الطبيعة فإن من يحلل الأول يحلل بالضرورة الآخر . فإين إن ذنب الشكلية ؟ وماهي جريمتي عندما احلل الحكمة (المحتوى) والإنشاء (الشكل) في وحدتهما غير القابلة للانقسام ؟

ومع هذا ، فإن فكرة المحتوى والشكل ليست عامة بعد كل ذلك ، وليس واضحا إذا كان يمكن تطبيقها على أنواع أخرى من الفن الشفهي . فالشكل يعنى عادة الجنس (genre) وبالتالي فإن نفس الحكمة (أو العقدة) يمكن أن تأخذ شكل رواية أو مسرحية أو فيلم .. إلخ . وتؤكد محاولات إعادة كتابة القصة لتكون مسرحية أو تهيتها لفيلم ، فكرة ليفي استراوس بطريقة رائعة . فرواية للروائي زولا ككتاب وكفيلم سينمائي عملان مختلفان وليس بينهما في العادة شيء مشترك إلا القليل جدا . أضف لذلك ، إن المحتوى لا يرجع في معظم الحالات للعقدة ولكن للرسالة (المراد توصيلها) لفكرة المؤلف ونظرته للعالم وأرائه . وقد جرت محاولات لاتحصى لدراسة وتقويم نظرة الكاتب ولكنها في معظم الأحيان كانت غير متقنة بطريقة تدعو

للياس . وقد تعود ليوتلستوي أن يهزأ من مثل هذه المحاولات .  
 فعندما سئل عما كان يود قوله في روايته **أنا كلرنيفا** ،  
 أجاب : « إذا رغبت أن أقول بالكلمات كل ما أردت التعبير عنه في  
 الرواية فإن عليّ أن أكتب من البداية نفس الرواية التي كتبتها .  
 وينبغي عليّ أن أهنيء النقاد إذا فهموا ما أقوله وعبروا عنه في  
 مقال صحفي » . وإذا كان العمل الفني في الأدب هو الشكل  
 الذي يعبر به عن الفكرة فإنه كذلك - بل أكثر - في الفولكلور إذ  
 لدينا في الفولكلور قوانين صارمة للشكل (الإنشاء) بحيث إن  
 إهمالها يؤدي لأخطاء جسيمة . وينسب الدارس للحكاية  
 والفولكلور نظرتهم للعالم ويكتشف فيها اتجاهات غيبية أو  
 إلحادية أو ثورية أو محافظة ، وذلك حسب مفاهيمه السياسية  
 والاجتماعية التاريخية والدينية . وهذا لا يعني أبداً أن أفكار  
 الفولكلور لا يمكن أن تدرس ولكن يعني بكل تأكيد أن الفكرة  
 (المحتوى) يمكن أن تحلل علمياً وموضوعياً فقط بعد توضيح  
 قوانين الشكل . إنني أوافق ليفي استراوس عندما يطالب  
 بالبحث في التاريخ والنقد الأدبي . ولكنه على أية حال ، يطالب  
 بهما كبديل لما يطلق عليه دراسة الشكل . وأنا مقتنع بأن  
 التحليل الأولي للشكل هو الشرط المسبق للبحث التاريخي  
 والنقدي . وإذا كان كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** هو  
 بمعنى ما المجلد الأول لبحث واسع وكتاب **الجذور التاريخية**  
**للحكايات الخرافية** هو الثاني فإن المجلد الثالث يمكن أن  
 يكون حول النقد الأدبي . وبعد أن يدرس شكل الحكاية وتحدد  
 جذورها التاريخية ، عندها فقط يمكن التحليل الموضوعي

والعلمي لنمو أو تطور الفلسفة الشعبية والأخلاق الشعبية كما نجدها في الحكاية . وسيكشف هذا التحليل عن تنظيم مؤلف من طبقات وبنية شبيهة بالمواد المترسبة الجيولوجية والتي تتحد فيها الطبقات القديمة بالطبقات الحديثة بل والأحدث منها . سنفحص كل العناصر المتغيرة وكل ألوان هذه البنية لأن فنية الحكاية ليست وقفاً على إنشائها . ولندرس كل هذا ونفهمه لآبد أن نعرف الأساس الضمني للتنوع المدهش للحكاية الخرافية . لا أستطيع أن أريد على كل ملاحظات ليفي استراوس . وأود على أية حال ، أن أركز على قضية شائقة وهي العلاقة بين الحكاية الخرافية والأسطورة (myth) وهذه القضية ليست مهمة جداً في النقاش الحالي لأن بحثي محصور على الحكاية الخرافية وليس على الأسطورة ولكن ليفي استراوس خبير في الأسطورة وهنا أيضاً لا يتفق معي .

لقد ذكرت في كتابي شيئاً قليلاً - مختصراً ودون برهان - ولقد أخطأت حين عبرت عن أفكاري بطريقة قاطعة ، ولكن المفاهيم غير المبرهنة ليست خاطئة دائماً . إنني أعتقد أن الأسطورة كلفة تاريخية أقدم من الحكاية الخرافية ويعتقد ليفي استراوس العكس . وليس هنا المجال للتفصيل في هذه القضية ولكنها تستاهل ذكراً مختصراً على الأقل .

ما الذي يشكل الاختلاف بين الحكاية الخرافية والأسطورة ؟ وفي أي الوجوه يتشابهان ؟ من خواص الحكاية الخرافية أنها تقوم على خيال شعري وأنها تشويه للواقع . فكلمة (الحكاية) في معظم اللغات مرادفة لـ «الأكذوبة» أو

«الباطل» . فالقصص الروس ينهون حكاياتهم بقولهم «انتهت الحكاية» ، أننى لا أستطيع أن أكذب بعد هذا . ومن الناحية الأخرى ، فإن الأسطورة قصة مقدسة ولايعتقد أنها صادقة فحسب بل يعتقد أنها تعبر عن إيمان الشعب . وبالتالي فإن الاختلاف بينهما ليس في الشكل . فالأساطير يمكن أن تأخذ شكل القصة الذي ينبغي دراسته ، رغم أننى لم أفعل ذلك في كتابي . أما بالنسبة لليفي استراوس فإن «الأسطورة والحكاية الخرافية تستغلان مادة مشتركة» . وهذا أمر صحيح تماماً إذا ما كنا نعنى بالمادة التقدم في القصة أو العقدة . فهناك أساطير تقوم على نفس نظام الحكاية الخرافية المورفولوجي الإنشائي كما هي الحال فعلاً في الأساطير الكلاسيكية لأرقونانس (*Argonautus*) وفرساوس (*Perseus*) واندروميذا (*Andromeda*) وثيثيوس (*Theseus*) وكثيرين غيرهم . وتوازي هذه الأساطير في بعض الأحيان ، وفي أدق التفاصيل ، المخطط الإنشائي المدروس في كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية . وللأسطورة والحكاية الخرافية نفس الشكل في بعض الحالات . ولكن التوازي بينهما ليس عالمياً بآية حال من الأحوال : فليس هناك ما يجمع بين عدد ضخم (بل معظم) الأساطير القديمة ونسق الحكاية الخرافية . ويصدق هذا أيضاً بدرجة أكبر على أساطير البدائيين . وتختلف الأساطير الكونية وأساطير الخلق وأصل العالم والحيوانات والرجال والأشياء اختلافاً كلياً عما في الحكاية الخرافية ولايمكن تحويلها إليهما . وحيثما قامت الحكاية الخرافية والأسطورة على نفس النسق ، فإن الأخيرة دائماً أقدم من الأولى كما يتضح مثلاً من تاريخ عقدة مسرحية

أوديب للكاتب سفوكليس . فقد كانت أسطورة في العهد الهيليني واتخذت العقدة في العصور الوسطى شخصية مسيحية مقدسة . وأصبح بطلها جوداث الأثم العظيم أو قديس مثل جريجوري أو اندرو النكريتي أو ألبان الذين خلصتهم فضائلهم العظيمة من أثمهم الكبيرة . ولكن عندما يفقد البطل اسمه وتفقد القصة شخصيتها المقدسة ، يتم تحويل الأسطورة والليجند (legend) لحكاية خرافية . أما ليفي استراوس فله رأي آخر : فهو لا يوافق على أن الأسطورة أقدم من الحكاية الخرافية ويقول إنها يمكن أن يوجد معا وإنهما موجودان فعلا حتى يومنا هذا . «توجد الأساطير والحكايات الشعبية جنباً إلى جنب في الوقت الحاضر . فلا يمكن إذن القول بأن هذا الجنس أذاك من بقايا الأخر» . ويوضح مثال أوديب على أية حال ، أن العقدة في مجرى التطور التاريخي تتحول من شكل (الأسطورة) إلى آخر (الليجند) ومن ذلك إلى ثالث (الحكاية الخرافية) . ويعرف كل الفولكلوريين أن العقد تهاجر دائماً من جنس فولكلوري لآخر (فعقد الحكاية الخرافية تنتهي في الشعر الملحمي ، إلخ) ولكن ليفي استراوس لا يرجع إلى العقد الفعلية وهو يستعمل مصطلحي الأساطير والحكاية الخرافية بابهام أي الأسطورة «عموماً» والحكاية الخرافية «عموماً» ويعتبر الجنس كجنس دون تمييز الأنواع والعقد . ولهذا فهو يتحدث إذن عن وجودهما معاً حتى اليوم الحاضر . وفي هذه الحالة فهو لا يفكر كمؤرخ . فلمهم ليس عدد السنين وإنما الفترات التاريخية والبنيات (التكونيات) الاجتماعية . فدراسة أكثر الشعوب بدائية وقدماء توضح أن كل فولكلورهم



(وفنهم البصري أيضا) له صفة مقدسة وسحرية . ان مايعتبر مجازا في الطبقات الشعبية وحتى أحيانا في الطبقات العلمية ، حكايات خرافية للشعوب البدائية ليس له أدنى صلة بالحكاية الخرافية . فمن المعروف ان حكايات الحيوان كانت تحكى فيما مضى كقصص سحر يزعم أنها تسهم في صيد ناجح ، وليس كحكايات . ومادة كهذه متوفرة . لقد نشأت الحكاية الخرافية بعد الأسطورة وفي الحقيقة فانهما يمكن أن يوجد معا في فترة معينة إذا كانت عقدهما تابعة لمخططات إنشاء مختلفة وتمثل عقدا مختلفة . وقد عرفت الآثار الكلاسيكية كليهما ولكن بعقد مختلفة . فلا يمكن أن توجد أسطورة فينوتس وحكاية ارقينوتس الخرافية عند نفس الشعب . ولا يمكن أن توجد حكاية خرافية حول تيسبيوس حيث أسطوره لاتزال حية لم تندثر ولا تزال موضوعا لطقس من الطقوس . وأخيرا ، فلا يمكن أن توجد على الإطلاق أساطير في التكوينات الاجتماعية المتقدمة العالية . فقد أصبحت الليجند (*legend*) والقصة الدينية تؤدي التقليد المقدس الذي كانت تؤديه الأساطير (*myths*) في زمن من الأزمان . وفي الأقطار الاشتراكية تختفي حاليا البقايا الأخيرة لليجند (*legend*) المقدسة . وهكذا فإن قضية القدم النسبي والحكاية الخرافية وإمكانية أو استحالة وجودهما معا لا يمكن حلها بطريقة عامة . وإنما يعتمد الحل على مراحل التطور التاريخي . فمن الضروري أن نعرف المخططات المورفولوجية ونفهمها ونعرف كيف نفرق بينها لكي نحدد الصلات والاختلافات بين الحكاية الخرافية والأسطورة ، ونحكم على قدمهما النسبي وإمكانية وجودهما معا أو

استحالته . فالقضية أكثر تعقيداً مما يعتقد ليفي استراوس .  
يمكننا الآن أن نخلص إلى بعض النتائج . فالفيلسوف يعتبر  
التعبير التي توازي نوعاً معيناً من الفلسفة ، صحيحة بينما  
هي صحيحة عند العالم إذا كانت نتيجة لدراسة المادة .  
فتناجحي عند ليفي استراوس لاتوازي طبائع الأشياء . حسب  
تعبيره . ومع هذا لا يذكر حالة واحدة وجد فيها نتائج حول  
الحكاية الخرافية خاطئة ، رغم أن مثل هذه الاعتراضات  
المحددة فقط هي الخطيرة للدارس وهي أيضاً المرغوبة والمفيدة  
والقيمة أكثر من غيرها .

القضية الأخرى المهمة هي المنهج . فمنهجي .. بالنسبة  
لليفى استراوس خاطيء ، لأن الأفعال يمكن تحويلها من  
شخص لآخر ولأن نفس الأفعال يمكن أن تؤديها شخصيات  
مختلفة ليست موجودة فقط في الحكاية الخرافية . وهذه  
ملاحظة صحيحة ولكنها في صالح منهجى وليست ضده .  
فمثلاً ، إذا كان الغراب أو الحيوان الشديي المعروف باسم المنك  
أو المخلوق الجسم للالوهية أو إله يأخذ دور خالق الكون المادي  
في الأساطير الكونية ، فإن هذا يعنى أن الأساطير يمكن بل  
ينبغي أن تدرس بنفس المناهج كما الحكاية الخرافية .  
ستختلف النتائج وستنبثق مخططات مورفولوجية كثيرة ولكن  
المناهج ستبقى كما هي .

ومن الممكن أن يبرهن منهج تحليل القصص حسب وظائف  
الشخصيات على أفادته لأشكال الأدب القصصية والفولكلور .  
هناك مايعتور المناهج المقترحة في كتابى قبل ظهور البنيوية  
ومايعتور كذلك مناهج البنيويين الذين يهدفون إلى الدراسة

الموضوعية للأدب . وهي كلها مفيدة حيثما يكون التواتر هو القانون ، كما هي الحالة في اللغة والفولكلور . ولكن عندما يكون الفن نتاجاً لعبقري متفرد فإن استعمال المناهج المنضبطة سيؤدي إلى نتائج إيجابية فقط إذا كانت دراسة العناصر المتكررة تمت مع دراسة التفرد وهو بالنسبة لنا معجزة . فلابهم كثيراً كيف نصنف الكوميديا الإلهية لدانتى أو تراجيديات شكسبير . فدانتى وشكسبير متفردان والمناهج المنضبطة لن تشرح عبقريتهما . لقد أكدت في بداية هذا المقال الصلات بين قوانين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية وأود أن أنهيه بتأكيد الاختلافات الخاصة والأساسية بينهما .



## تعليق ليفي استراوس على رد بروب

رد بروب في الطبعة الايطالية لكتابه على نقاشي بمحاضرة رنانة ذات لغة جارحة للمشاعر . وقد دعاني الناشر الإيطالي للرد ولكنني سأحصر نفسي في تعليق قصير لأنني لست مهتما بإطالة أمد مايبدو لي سوء فهم لمقالي . وبما أنني لا أحتفظ بالنص الأصلي فإنني أستطيع أن أعيد بناءه بالتقريب من الترجمة .  
لم يفت كل الذين قرأوا المقال الذي كتبته في عام ١٩٦٤ عن كتاب بروب التنبؤي والذي ضمنه الناشر الإيطالي في هذا المجلد ، ماعنيته به وهو تقديم الثناء والإجلال والتقدير لاكتشاف عظيم سبق بربع قرن كل المحاولات التي قام بها الآخرون وكاتب هذه السطور في ذات الاتجاه .

ولهذا السبب لاحظت بدهشة وأسى أن العالم الروسي ، والذي اعتقد أنني ساهمت بتواضع في شهرته التي يستحقها ، رأى شيئا مختلفا لحد ما في كلماتي إذ لم ير فيها نقاشا لبقاً لبعض الجوانب النظرية والمنهجية لعمله ولكنه رأى فيها هجوما غادرا .

إنني لا أربغ في مواصلة النقاش معه حول هذا الموضوع . فواضح أنه بمعاملتي كفيلسوف قد تجاهل كل عملي الأنثولوجي في حين أنه كان يمكن تأسيس تبادل الآراء المفيدة على إسهاماتنا في دراسة وتفسير التراث الشفاهي .

ومهما تكن النتائج التي يستخلصها القراء العارفون من هذه المواجهة فإن عمل بروب سيبقى أبداً ، بالنسبة لهم ولي ، الأول بجدارة .

## من إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة

- ١ - لهم الأولب - شعر - الأستاذ محمد حسن عواد - نقد
- ٢ - الساحر العظيم - شعر - الأستاذ محمد حسن عواد - نقد
- ٣ - عقلة الجديدة - شعر - الأستاذ محمد حسن عواد - نقد
- ٤ - الشاطيء والسراة - شعر - الأستاذ محمود عارف - ضم إلى مجموعة الشاعر الشعرية
- ٥ - من شعر الثورة الفلسطينية - شعر - الأستاذ احمد يوسف الربيعي - نقد
- ٦ - ابن وحنين - شعر شعبي - الأستاذ منصور بن سلطان - طبع
- ٧ - محرر الرقيق - سليمان بن عبد الملك - دراسة - الأستاذ محمد حسن عواد - نقد
- ٨ - من وحى الرسالة الخالدة - اسلاميات - محمد علي قدس - طبع
- ٩ - المنتج الصبيح - اداب وعلوم - الأستاذ محمد حسن عواد - نقد
- ١٠ - طبيب العائلة د - حسن يوسف مصيف - طبع
- ١١ - مذكرات طلق (ط ٣) د - حسن يوسف مصيف - نقد
- ١٢ - شمعة على الدرب - نثر - الدكتور عارف قباسة - طبع
- ١٣ - اطفال العذاري - شعر - للشاعر الأستاذ مصطفى الذبيبي - طبع
- ١٤ - كبوات اليراع - تصويفات لغوية - للشخج ابي تراب الظاهري - طبع
- ١٥ - عندما يورق الصنوبر شعر - للأستاذ ياسر فتوى - طبع
- ١٦ - ورد وشوك - مطامحات - للأستاذ حسن عبد الله قرشي - طبع
- ١٧ - في معترك الحياة مجموعة اراء - للأستاذ عبد الفتاح ابو مدين - طبع

- ١٨ - المجموعة الشعرية - للأستاذ محمد إبراهيم جده - طبع
- ١٩ - الوجيز في المبادئ السليبية في الإسلام - نظرات اسلامية - للأستاذ سعدى أبو جيب - طبع
- ٢٠ - لوهام الكتاب تعليلات مختلفة - للشيخ أبي تراب الظاهري - طبع
- ٢١ - علي أحمد بكلي حيلته وشعره الوطني والاسلامي - دراسة للدكتور احمد السومعي - طبع
- ٢٢ - نغم والتم - شعر الشريف منصور بن سلطان - طبع
- ٢٣ - المكاب والحضارة - قصص من البيئة - للأستاذ عاشق الهذال - طبع
- ٢٤ - شواهد القران - للشيخ أبي تراب الظاهري - طبع
- ٢٥ - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - للدكتور سلطان العيسى - طبع
- ٢٦ - أريد عسرا رانها - شعر - للشاعر احمد الله جبر - طبع
- ٢٧ - ترانيم الليل - المجموعة الشعرية الكاملة - للشاعر الأستاذ محمود عارف - طبع
- ٢٨ - هروف على وفق الاصيل - شعر - للأستاذ حمد الزيد - طبع
- ٢٩ - من ادب جنوب الجزيرة - دراسة - للأستاذ محمد بن احمد عيسى العليل - طبع
- ٣٠ - غناء الشدى - شعر - للشاعر الأستاذ مطلق الذيلبي - طبع
- ٣١ - الذيلبي تاريخ وتكريرات اعداد / الشريف منصور بن سلطان - طبع
- ٣٢ - محاضرات الندى القسم الاول - طبع
- ٣٣ - محاضرات الندى القسم الثاني - طبع
- ٣٤ - محاضرات الندى القسم الثالث - طبع
- ٣٥ - المختفي - شاعر مكارم الاخلاق - للأستاذ احمد بن محمد الشامي - طبع
- ٣٦ - صوم صغيرة - القصص - للأستاذ محمد علي حسن - طبع
- ٣٧ - لواج ونياج - دراسات ادبية - للأستاذ عبد الحناح ابو عدين - طبع - الطبعة الثانية -
- ٣٨ - الخطيئة والذكور - من المعنوية الى التشريعية - للأستاذ الدكتور عبد الله الهذامي - طبع

- ٣٩ - الشيخ عبد في الشعر الحديث - دراسة أدبية للدكتور يوسف عز الدين - طبع
- ٤٠ - التراث الثقافي للأجناس البشرية في أفريقيا - دراسة علمية للدكتور عبد العليم عبد الرحمن جعفر - طبع
- ٤١ - فلسفة المجاز - دراسة لغوية للدكتور لطفي عبد البديع - طبع
- ٤٢ - بكتيتك مؤامرة الفيل سيجيتك جسد الوجود - شعر عبد الله عبد الرحمن الزيد - طبع
- ٤٣ - مصدر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث للدكتور جوزيف زيدان - طبع
- ٤٤ - أحبك رغم أحزاني شعر الدكتور فوزي عيسى - طبع
- ٤٥ - أبو تملح - دراسة - للاستاذ سعيد السريحي - طبع
- ٤٦ - العبقرية العربية دراسة لغوية للدكتور / لطفي عبد البديع - طبع
- ٤٧ - أحكيث - الدكتور - محمد سعيد العوضي - طبع طبعة ثانية
- ٤٨ - اغتيال القمر الفلسطيني للاستاذ / احمد مطيح - طبع
- ٤٩ - التضاريس - شعر - للاستاذ محمد التميمي - طبع
- ٥٠ - صفر - للاستاذ رجااء عالم
- ٥١ - علم اجتماع اللغة - ترجمة عن الانجليزية - الدكتور ابو بكر بالقدر - طبع
- ٥٢ - القضية وفصاة في الاسلام - الدكتور / جمال محمد عيسى - طبع
- ٥٣ - علم الاسلوب - للدكتور صلاح فضل - طبع
- ٥٤ - دليل كتاب النادى - طبع
- ٥٥ - على دمر - شعر - للاستاذ علي دمر - طبع
- ٥٦ - أحبك ولكن - مجموعة قصص قصيرة - للاستاذة مريم محمد الغامدي - طبع
- ٥٧ - مدخل الى الشعر العربي الحديث - الدكتور نذير العنقلة - طبع
- ٥٨ - محاضرات النادى - الجزء الرابع - طبع
- ٥٩ - محاضرات النادى - الجزء الخامس - طبع
- ٦٠ - محاضرات النادى - الجزء السادس - طبع
- ٦١ - اللغة بين البلاغة والأسطورية - للدكتور مصطفى ناصف - طبع
- ٦٢ - جزر فرسان - العقيدة متأخذ صالح بن محمد بن مشيلح الحريرى - طبع
- ٦٣ - شواهد القرون - الجزء الثاني ليونثراب الظاهري - طبع
- ٦٤ - الفكر السيكولوجي المعاصر - معقولة نقدية - الدكتور حمد الزويلى - طبع

المملكة العربية السعودية  
الرئاسة العامة لرعاية الشباب  
النادي الأدبي والثقافي بجدة

ص. ب. : ٥٩١٩ جدة ٢١٤٣٢

تليفون : ٦٨٣٢٥١٢ - ٦٨٣٤٦٦٣

برقيا ادبندى




طبعته بمطبع دار البلاد

جدة - ص - ب : ٧٦٦٤

ت : ٧٧١٦/٧٦



 Bibliotheca Alexandrina



0962181